ВІД РЕДАКТОРІВ ТОМУ

У серії «Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка» вдруге виходить у світ том нетрадиційної тематики. Після книжки, присвяченої музикознавству, з'являються друком дослідження з питань образотворчого та ужиткового мистецтва, архітектури і містобудівництва. Ця подія є не тільки свідченням широкого наукового діапазону Товариства на сучасному етапі, а й у значній мірі виразом прихильної підтримки мистецтвознавчих і архітектурних наук Президією НТШ.

В окремих томах «Записок» до 1939 р. спорадично вміщувано статті М. Грушевського, В. Січинського та інших учених, присвячені мистецтву й архітектурі. У 1920—1930-х рр. у львівських видавництвах вийшли друком праці І. Свєнціцького, М. Голубця, В. Залозецького, М. Драгана, І. Крип'якевича, О. Барвінського. На цій ниві чималі заслуги Національного музею у Львові й особисто Андрея Шептицького, Львівського Ставропігійського інституту. Серед праць названих авторів насамперед треба виділити дослідження «Іконопись галицької України XV—XVI віків» (Львів, 1928) та «Ікони галицької України XV—XVII віків» (Львів, 1929) І. Свєнціцького, «Українське малярство XVI—XVII ст.» (Львів, 1926) М. Голубця, які не втратили наукової вартости до сьогодні. В архітектурі помітне місце посіли праці В. Січинського «Українська архітектура» (Львів, 1923—1939 рр., серія монографій); «Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI—XIX ст.» (Львів, 1925), М. Драгана «Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм» (Львів, 1937, т. 1—2). Що стосується Східної України, то на початку XX ст., і зокрема у 1920-х рр., у мистецтвознавстві з'являються такі особистості, як М. Біляшівський, Ф. Ернст, В. Білецька, Л. Шульгина, С. Таранушенко, П. Кривенъ, М. Щепотьева та інші. Досліджуються різні проблеми образотворчого й ужиткового мистецтва України, постає новий творчий напрям українського відродження в архітектурі, оснований на народному мистецтві та українському бароко. Визначні архітектори цього напряму В. Кричевський, К. Жуков, С. Тимошенко, К. Мощенко, Є. Сердюк, Є. Наконечний-Нольден та інші.

У наступні десятиліття через складні політичні обставини склалися вкрай несприятливі умови для розвитку мистецтвознавчої та архітектурної наук. З розгортанням дослідницької діяльности, що супроводжувалося значним кількісним зростанням кадрів у згадуваних ділянках, можна було б сподіватися на істотніші наукові здобутки, тим більше, що чималі сили зосереджувалися у музеях і були безпосередньо пов'язані з об'єктами вивчення. Але мистецтвознавство, віднесене до ідеологічних наук, підлягало постійному некомпетентному втручанню. Дослідження давнього українського мистецтва не вельми заохочувались, були періоди, коли їх просто забороняли (зокрема, припинено випуск збірника «Українське мистецтвознавство»). І все ж у 1960—1980-х рр. видано ряд праць про давнє мистецтво: львів'ян Віри Свєнціцької, Михайла Драгана, Павла Жолтовського, Володимира Овсійчука, киян — Людмили Міляєвої, Дмитра Степовика, Валентина Фоменка. Знайшлися такі сили і в Харкові, Одесі. Але тільки Григорієві Логвину вдалося заглибитися далі XIV—XVIII ст. і накреслити розвиток українського мистецтва з X ст. Його працю «Украинское искусство X—XVIII вв.» (1963), проте, видано не в Україні, а в Москві. Внесок цього вченого в українське мистецтвознав-

ство, треба сказати, винятково вагомий. Не менша заслуга Г. Логвина в заохоченні перспективних учених до вивчення українського мистецтва від найдавнішого часу до сучасности. Починаючи з 1960-х рр. ця його ініціатива пробудила до праці багатьох, а згодом була втілена в помітне явище: власне Г. Логвин був ініціатором видання багатотомної «Історії українського мистецтва» (К., 1966—1970, т. 1—6), відзначеної згодом Державною премією імені Т. Шевченка. Свідомий патріот, він здійснив ще один винятковий за актуальністю і глибинним духовним результатом громадянський вчинок — у часи застою і переслідувань дисидентів його книжка «По Україні» стала настільною, бо розкривала перед людьми немеркнучі духовні скарби українського народу.

Вагомі дослідження Якима Запаска, які велися у контексті рукописної та стародрукованої української книжки («Орнамент оформлення української рукописної книги» (К., 1960); «Мистецтво книги на Україні в XVI—XVIII ст.» (Львів, 1971); «Пам'ятки книжкового мистецтва» (1981, 1984, т. 1—3) у співавторстві з Я. Ісаєвичем). Багато зробив для вивчення давнього українського мистецтва Володимир Ярема, який вніс в атрибутивну ділянку досліджень виняткову ерудицію та сміливість суджень.

У дослідженні мистецтва Галичини і Волині доби Ренесансу та бароко помітний науковий внесок ще одного вченого, книги якого ґрунтуються на солідному вивченні архівних матеріалів. Ідеться про Мечислава Гембаровича, якому належать праці: „Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce" (Toruń, 1962); „Szkice z historji sztuki XVII w." (Toruń, 1966); розділи в «Історії українського мистецтва» (К., 1968, т. 3); „Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie" (Wrocław, 1969). І хоча у висновках деякі з них досить суперечливі, вони дуже цінні архівними відкриттями та інформаціями атрибутивного характеру.

Певні наукові здобутки засвідчують післявоєнні дослідження з архітектури і містобудівництва. З'являються книжки П. Юрченка «Українська народна архітектура» (К., 1947), колективна робота «Нариси історії архітектури Української РСР» (К., 1957—1962, кн. 1—2), С. Таранушенка «Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України» (К., 1976); С. Кілессо «Мистецтво будівничих» (К., 1973); Ю. Асєєва «Архитектура древнего Киева» (К., 1982) та інші. Найбільшим досягненням у цій ділянці є праця «Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР» (К., 1983—1985—1986, т. 1—4).

Дослідження наших учених базувалися не тільки на архівних і бібліотечних матеріалах. Більшість із них працювала в Українському товаристві охорони пам'яток історії та культури, яке дбало про охорону і врятування мистецької спадщини, зокрема архітектурних пам'яток. Ця нерегламентована діяльність не зовсім заохочувалась, але і не завжди заборонялась. Тож за кілька десятиліть був зібраний величезний матеріал, який у переважній більшості ще не досліджувано. Він, якщо говорити про Львів, осідав насамперед у Львівському музеї українського мистецтва (нині відновлено його первісну назву — Національний музей у Львові) та Львівській картинній галереї. Результати численних експедицій перевершили всі сподівання, бо не тільки вагомо доповнювали мистецькі фонди, а й розкривали незвідані раніше ділянки духовної культури, розширювали горизонти наукових проблем. Завдяки реставраційним заходам і багаторічному вивченню зібраних творів постав у 1975 р. унікальний Музей українського мистецтва в Олеську (автори проекту Борис Возницький,

Володимир Овсійчук, Ігор Свєшніков), який відтворює широку картину розвитку українського мистецтва від X до XVIII ст. з його рідкісними явищами, незнаними раніше в такому обсязі ні нашим музеям, ні дослідникам. Ця експозиція чи не вперше у музейній практиці показала українське мистецтво, підпорядкувавши його стильовим віхам, у загальноєвропейському контексті.

Сказане стосується і Львівського музею українського мистецтва (Національного музею у Львові), у якому перебудовано експозицію відділу стародавнього живопису. Така експозиція з'явилась в Україні вперше. Організувати її вдалося завдяки величезній збірці давнього малярства. Експозиція відтворювала феномен української ікони XIV—XVIII ст. (автором проекту експозиції була визначна дослідниця ікони Віра Свєнціцька). Тоді ж організовано львівський скансен — Музей народної архітектури і побуту у Львові, до експозиції якого ввійшли унікальні оригінальні об'єкти архітектурного мистецтва з різних регіонів України. Результатом експедиційної та експозиційної праці львів'ян, стали також визначні за науково-інформативним матеріалом виставки — від надзвичайно актуальної у 1965 р. виставки львівського портрету XVI—XVIII ст. до низки звітів реставраційних майстерень Львівської картинної галереї, Львівського музею українського мистецтва (Національного музею у Львові), Музею народної архітектури і побуту у Львові, Інституту реставрації, котрі відкрили такі епохальні твори, як іконостас П'ятницької церкви у Львові, «Дорогобузька Богоматір», «Спас» з Річиці, «Св. Трійця» Миколи Петрахновича, «Богоматір» М. Домарадського.

Подібні явища простежуються не лише у західному, а у східному регіоні України, зокрема Києві, Харкові, Одесі, Полтаві.

Нагромаджений за попередні десятиліття матеріал дав змогу обгрунтувати наприкінці 1970-х рр. та у 1980-х рр., уже після виходу багатотомної «Історії українського мистецтва», чинність в Україні Ренесансу та розкрити національну своєрідність українського бароко (Григорій Логвин, Платон Білецький, Дмитро Степовик, Володимир Овсійчук). Розв'язувано й інші проблеми.

Хоч вдалося досягти реальних здобутків, в останні десятиліття було чимало об'єктивних і суб'єктивних перешкод для нормального розвитку в Україні мистецтвознавчої та архітектурної наук. Власне кажучи, цей розвиток ще дотепер відбувається стихійно, основується на особистій ініціативі поодиноких учених. В Україні, на жаль, немає мистецтвознавчого центру як авторитетного науково-організаційного осередку. Через брак зв'язку між ученими різних регіонів у дослідницькій тематиці панує випадковість вибору, трапляються прямі повторювання. Сказане стосується передусім міст, віддалених від великих наукових центрів. У цьому бачимо гальмо розвитку нашого мистецтвознавства. Бракує довідкових матеріалів. Досі не видано наукових каталогів збірок музеїв, храмових цінностей, що робить зібрані мистецькі скарби недоступними для наукових досліджень.

Перед архітектурою та містобудівництвом як науковими галузями стоять аналогічні проблеми. Фактичним монополістом у цих науках були Академія наук України і галузеві академії. Вищі навчальні заклади, відповідно до засад адміністративно-командної системи, мали підпорядкований статус: їхнім завданням була підготовка кадрів, а стратегічні питання науки здебільшого вирішувано поза ними. Звідси й аналогічні з мистецтвознавчими науками прогалини в конкретиці як теоретичних, так

і практичних завдань: немає регіональних досліджень, які б враховували етнічний структурний менталітет, повного обліку пам'яток тощо.

У 1989 р. відновлюється діяльність Наукового товариства імені Т. Шевченка у Львові. Починає працювати вперше створена в рамках Товариства Секція мистецтвознавства. До неї увійшло три комісії — образотворчого та ужиткового мистецтва, архітектури та містобудівництва і музикознавча (останнім часом музикознавча комісія усамостійнюється і виділяється в окрему структурну одиницю). На установчих зборах кожна комісія визначила, декларуючи науковий плюралізм у поточній роботі, пріоритетні напрями своєї діяльности. Головні завдання двох перших комісій зосереджені на вивченні українського мистецтва та архітектури давнього періоду (передусім XI—XVIII ст. з наголосом на регіональних, здебільшого призабутих і недосліджених, компонентах мистецтвознавчого життя та архітектури), а також XX ст. і сучасного мистецтва та містобудівництва.

Накреслено досить широку програму мистецтвознавчих та архітектурних досліджень. Мовиться не лише про вивчення того, що зафіксоване, а і про формулювання концепції мистецького «облаштування» України на різних рівнях. Ідеться насамперед про чітку і цілеспрямовану лінію формування національної мистецтвознавчої та архітектурної науки. Багато з цих завдань нині вже рекомендовані на різних конференціях і симпозіумах, присвячених вивченню спадщини і сучасного стану розвитку мистецтва та архітектури. Товариство заманіфестувало свою позицію у цій ділянці вже у збірнику наукових праць і матеріалів Першої наукової сесії НТШ «Наукове товариство імені Т. Шевченка і українське національне відродження» (березень, 1990 р.), який побачив світ щойно 1992 р. Комісії провадять дослідження, пам'ятаючи про власну специфіку, у двох напрямах: 1) опрацьовують конкретні питання історії мистецтва і вивчають сучасні напрями модерного мистецтва нарівні з дослідженням історичної системи забудови міст і сіл й аналізом сучасних процесів, що відбуваються в архітектурі України; 2) готують узагальнюючі праці, каталоги, словники з різних галузей мистецтвознавства й архітектури, які б підсумували і поглибили результати досліджень з проблем цих наук, дали синтетичне осмислення процесів з позиції невикористаної або не вповні використаної нової методології.

Цілісного вивчення потребують українське сакральне мистецтво, церковна архітектура України. На часі обгрунтування появи в образотворчому мистецтві нових стилів. У нас немає спеціальних фундаментальних досліджень українського мистецтва (ті, що є, дуже фрагментарні й стосуються його окремих етапів чи персоналій) у контексті греко-візантійського ареалу та впливу загальнослов'янських і західноєвропейських взаємин. Такими дослідженнями має бути охоплена насамперед проблемна тематика середньовіччя. Заслуговує програмного осмислення структурна цілісність багатьох ланок сучасної мистецької практики, увиразнення стихійної орієнтації мистецтвознавців і архітекторів на деякі, часом естетично невмотивовані, концепції. Повинна бути подолана світоглядна вузькість, має відійти у небуття експлуатація чужих творчих прийомів і т. ін.

Значну трудність становить нез'ясованість контексту українського національного мистецтва, зокрема мистецтва нового часу, а водночас непідготовленість глядача до його сприйняття. Тут на перший план треба висунути проблему спадкоємности української мистецтвознав-

чої думки. У зв'язку з цим актуальним завданням є перевидання корпусу праць класиків українського мистецтва й архітектури та вироблення власних теоретичних концепцій. Цілком занедбана ділянка перекладної спеціальної літератури. Вважаємо, що українське мистецтвознавство найближчим часом має також порушити питання культурно-мистецьких втрат на різних етапах історичного минулого з відповідною оцінкою і популяризацією втраченого.

До розв'язання перелічених завдань слід широко залучити також українознавців з Росії, Польщі, Німеччини, Білорусі, Канади, США та інших країн. У студіях над давнім мистецтвом та архітектурою багато можуть прислужитися нам вчені Греції, Болгарії, Румунії, Італії (Рим) та країн колишньої Югославії.

Ми порушили лише окремі теми і проблеми, актуальні для українського образотворчого та ужиткового мистецтва, архітектури і містобудівництва. Перелік їх далеко не повний, зрештою, не претендуємо на те, щоб ставити у короткому вступному слові докладно обгрунтовані програмні завдання. Пропонований CCXXVII том «Записок НТШ» якоюсь мірою віддзеркалює наше розуміння згаданих завдань. Прагнемо таким чином продовжити найкращі традиції у дослідженні та публікації матеріалів з мистецтвознавства й архітектури, які має Товариство.

Архітектоніка CCXXVII тому «Записок НТШ» традиційна для цієї серії видань. Складається він з трьох розділів: «Статті», «Матеріали» та «Критика і бібліографія». У розділі «Статті» вміщено наукові розвідки, присвячені образотворчому й ужитковому мистецтву, архітектурі та містобудівництву.

Перша тематична група розділу «Образотворче та ужиткове мистецтво» репрезентована 11 статтями й охоплює час приблизно з XI по XX ст. У дослідженні мистецького процесу Київської Руси та Галицько-Волинського князівства виділяються проблеми його генетичних взаємозв'язків із Візантією, розвитку декоративного малярства і ремесел давньоруських міст. Аналіз технічних особливостей, стилю, форми творів Києва, Галича, Чернігова та інших міст Руси дає підстави твердити, що вони базувалися на класичних традиціях античного походження у їх константинопольському варіанті (якщо йдеться, зокрема, про розписи Софійського собору у Києві). Не обходилось також без впливів східновізантійської традиції. На такій основі витворилися власні школи в давній Україні. Під цим оглядом заслуговують на увагу статті В. Пуцка, М. Фіголя, Ю. Коренюка.

Розвитку українського мистецтва XVI—XVII ст. — образотворчого й ужиткового — з визначенням сфер поширення і застосування мистецьких творів присвячує статтю В. Александрович. Творчість живописців Федора Сеньковича і Миколи Петрахновича, які працювали в епоху стильових переходів від готики до Ренесансу і відійшли від візантинізму, орієнтуючись на європейське мистецтво, розглядає В. Овсійчук.

Теоретичним аспектам естетики та етики культури бароко, в тому числі барокового мистецтва, присвячена стаття Л. Довгої. Автор шукає основи зародження бароко як напряму розвитку культури в загальній еволюції тогочасного суспільства. Етична теорія бароко наголошує на ролі культури у формуванні особистости. Звідси бере початок загальноєвропейський резонанс барокової культури.

На конкретній тематиці, що стосується богородичного культу в Києві, зосереджує увагу Л. Міляєва. Про український іконостас від часу

Київської Руси пише, залучивши значний ілюстративний матеріал, С. Таранушенко. Відзначається оригінальністю праця Л. Сидор-Ошуркевич про українську гравюру XVII—XVIII ст. на антимінсах. Майже весь матеріал уперше входить у науковий обіг. Даю його мистецтвознавчу оцінку, тематичну систематику і атрибуцію. Статті В. Свєнціцької і Л. Волошин присвячені відомим в українській культурі постатям — мистецтвознавцю Михайлові Драгану і художникові Олексі Новаківському та його мистецькій школі. Л. Волошин розглядає нагромаджений матеріал крізь призму меценатської діяльности митрополита Андрея Шептицького, спрямованої на піднесення української мистецької культури.

Друга тематична група, вміщена під рубрикою «Статті», присвячена проблемам архітектури та містобудівництва. Охоплює вона 12 статей.

Першою подаємо статтю Р. Жука про повнозначність архітектури і культури, власне, про архітектуру в культурі народу. Ряд положень у ній має узагальнюючий культурологічний характер. На думку автора, споруда тільки тоді набуває повнозначного змісту, коли відповідає вимогам, що об'єднані у такі поняття, як організація (структурна гармонія будови), репрезентативність та образ. При цьому вона неодмінно повинна зберігати «етнічний» характер. Важливе питання, яке стосується взаємозв'язку структури території, насамперед рельєфу, ландшафту, шляхів сполучення як підстави розселення, і формування різних типів поселень, а також динаміку їх розвитку у західноукраїнському регіоні від найдавніших часів до XIV ст. розглядає Г. Петришин. У дослідженні М. Рожка та Ю. Токарського висвітлено стан вивчення оборонних укріплень княжого періоду, звернуто увагу на систему захисту фортець, будівництво підйомних мостів на території Руси, зокрема фортеці Тустань. Пам'ятки описано в порівнянні з аналогічними об'єктами Європи. У статті зроблено спробу інженерної реконструкції механізму підйому моста. Заслуговують на увагу порівняльно-джерелознавчі дослідження історичного планування міст України. Р. Могитич опрацьовує план львівського середмістя, формування якого відносить уже до другої половини XIII ст., Г. Кос — забудову Вірменської дільниці (XIV—XIX ст.), у якій окремо спиняється на її структурі, співвідношенні кам'яної і дерев'яної забудов, простежує історію окремих об'єктів та зміни, яких зазнала дільниця у середньовіччі. Київську архітектуру за гравюрами XVII—XVIII ст. досліджує В. Фоменко. Автор детально осмислює творчу інтерпретацію реальних і фантастичних будов Києва, підкреслює, що пізньосередньовічна гравюра, маючи непересічну мистецьку цінність, дає унікальну можливість простежити будівельну історію багатьох відомих споруд Києва і скласти уявлення про ті численні пам'ятники, які не дійшли до наших днів.

На наш погляд, особливо цінні дослідження, які можуть бути застосовані практично. Б. Посацький пропонує реконструкцію міст Західної України, М. Бевз — розв'язання проблем, пов'язаних із транспортно-функціональною організацією території центрів великих історичних міст. В останній статті обґрунтовується проблему безтранспортного статусу середмість. В. Слободян коротко характеризує архітектуру українських церков Задунав'я (територія Задунайської Січі). І. Жук і Р. Липка присвячують свої дослідження діяльності Івана Левинського та Мирослава-Данила Німціва, відомих українських архітекторів і будівничих. Завершує розглядувану групу досліджень оглядова стаття А. Руд-

ницького про становлення архітектурної освіти в Західній Україні, зокрема, архітектурної школи Львівської політехніки від часу її заснування (1844) до сьогодні.

Розділ «Матеріали» репрезентований дев'ятьма авторами. В. Вуйцик, В. Александрович та І. Гирич публікують нові документи про життя і діяльність Бернардо Морандо, Івана Рутковича та Степана Ковніра. П. Жолтовський описує декорації Львова на урочистостях коронацій образа Домініканської Богородиці у Львові 1751 р., Г. Дергачова характеризує забутий львівський пейзаж Антонія Лянге. На основі пресових повідомлень описує і оцінює малюнки Петра Холодного з неіснуючої нині каплиці Духовної семінарії у Львові Д. Крвавич. Архівні матеріали про діяльність Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові за 1904—1914 рр. та про взаємини художника Миколи Федюка з митрополитом Андреєм Шептицьким й іншими діячами культури підготували до друку О. Купчинський та В. Сусак. Велику цінність має недавно виявлений і опублікований Л. Крушельницькою список творів Національного музею у Львові, які в післявоєнний час були вилучені з фондів музею і знищені.

У розділі «Критика і бібліографія» розглянуто монографію Яніни Клосінської «Ікони» (В. Овсійчук), альбом Олега-Володимира Іванусіва «Церква в руїні» (О. Романів), монографію Володимира Овсійчука «Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. XVII — перша половина XVIII ст.» (Д. Крвавич). Уміщено огляди-рецензії про мистецьку україніку на сторінках щорічника «Памятники культуры. Новые открытия» за 1974—1989 рр. (Олексій Батихан), збірники Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва «Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво» (1990—1993 рр., вип. 1—3) (І. Голод), «Мистецькі студії. Журнал історії, теорії і практики світової та української художньої літератури» (1991, 1993, вип. 1—3) (М. Маковецька).

Президія НТШ сподівається, що пропонований CCXXVII том «Записок «НТШ» приверне увагу як фахівців, так і широкого читача.

Редактори щиро дякують усім, хто сприяв підготовці цього тому «Записок» до друку. Особлива подяка належиться В. Александровичу та В. Вуйцикові за допомогу у комплектуванні й рецензуванні статей і матеріалів збірника С. Костюкові — за консультації з питань бібліографії, Р. Зорівчак, М. Білинському, О. Брацлавській, Д. Вавринюк, Б. Поповичу — за переклад статей, редагування і передрук резюме англійською мовою.

ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО

Василь ПУЦКО

ВІЗАНТІЙСЬКЕ ХУДОЖНЄ РЕМЕСЛО І КИЇВСЬКА РУСЬ

Питання про співвідношення візантійського і давньоруського художнього ремесла набагато складніше, ніж може здаватися, коли тлумачити його лише як запозичення певних форм і дальший цілком незалежний їх розвиток. Насамперед, важко відокремити предмети візантійського імпорту від творів, що виникли в самій Київській Русі. Ще важче означити в багатьох випадках національну належність майстра. Далі буде названо також інші труднощі, обговорювати які доцільніше на конкретних прикладах. Це зауваження стосується виробів, у виконанні котрих помітне нерозуміння мистецьких форм наслідуваних зразків. Утім, цим хибували не тільки давньоруські майстри, а й греки. Якщо з'ясовувати природу цього явища, то доведеться визнати «винною» технічну недосконаліть, поєднану з поверховим сприйняттям витончених моделей. Отже, у згаданих випадках йтиметься про здебільшого вторинні явища, обминати які все ж не можна, бо вони властиві будь-якому художньому процесу.

Певна річ, доведеться тут обмежитися творами, котрі дають змогу відчути, навіть попри їх вибірковість, динаміку розвитку художніх ремесел в історичному контексті культурних взаємин Візантії та Київської Руси. Втім, надійність остаточних висновків не завжди пропорційна кількості нагромаджених матеріалів. Істотнішим є їх наукове осмислення, навіть тоді, коли не вдається цілком уникнути гіпотетичних тверджень.

Проблему творів мистецтва і загальних культурних явищ, що їх ці твори віддзеркалюють, ми вже мали нагоду висвітлити в кількох аспектах [1]. Ця обставина дає можливість зосередити увагу переважно на найважливіших або спірних питаннях розвитку художніх ремесел. Головне наше завдання —

---

[1] Див.: Пуцко В. Киевская сюжетная пластика малых форм (XI—XIII вв.) //Зборник посветен на Бошко Бабик.— Прилеп, 1986.— С. 169—181; его же. Искусство Киевской Руси на рубеже XII—XIII вв. // Исследования «Слова о полку Игореве».— Л., 1986.— С. 138—158; его же. Древнерусская культура на пороге второго тысячелетия // Исследования по древней и новой литературе.— Л., 1987.— С. 303—309; його ж. Християнське мистецтво Київської Русі в період становлення // Образотворче мистецтво.— 1988.— № 3.— С. 28—31; його ж. Київська Русь серед европейських культур // Кирило-Методиевски студии.— София, 1988.— Кн. 5.— С. 163—183; его же. Искусство Киевской Руси в общеевропейском культурном процессе // Литература и искусство в системе культуры.— М., 1988.— С. 262—271.

з'ясувати генетичні зв'язки художніх ремесел Візантії та Київської Руси. Тому зайва й оцінка оглядових праць, присвячених цим ремеслам [2],— їх авторів майже не цікавила, поза вже давно окресленими схемами, така проблематика. У численних варіаціях, хоч і без суттєвих змін, обговорювано у згаданих працях питання про роль візантійських зразків [3], описувано предмети візантійського художнього імпорту в Київській Русі [4]. Зображення деяких зразків опубліковано.

Починаючи вже з часу будівництва Десятинної церкви в Києві, майже постійно виникала потреба застосовувати для оздоблення церковних інтер'єрів кам'яне різьблення. Візантійських мармурів, вивезених з Херсонеса чи із самої Візантії, не вистачало, тому довелося дбати про художню обробку якогось місцевого матеріалу. Найпридатнішим виявився шифер, або лупак, родовища якого були біля Овруча [5]. Про це свідчать рельєфи парапетів хорів Спаського собору в Чернігові, виконані у другій чверті XI ст. [6] Відомі всього шість плит, одна з яких заповнена різьбленням з обох боків. Основну схему орнаментальних композицій визначає ромб із вписаним у нього круглим медальйоном, заповненим здебільшого хрестами; ззовні, через перевивану стрічку, котра утворює і сам ромб, з ним сполучаються невеликі петлі-медальйони. Різьблення площинне, і подекуди нагадує манерою виконання мармурові рельєфи церкви св. Софії в Охриді. Складнішою орнаментикою відрізняються чудові шиферні рельєфи парапетів хорів Софійського собору в Києві, майже сучасні чернігівським [7]. У їхній композиції переважає та сама схема, але трапляються й інші — стрічкові.

---

[2] Див.: Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси.— М., 1948; Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление.— М., 1977; Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX—XII вв.: Очерки.— М., 1978; Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси. X — начало XIII вв.— М., 1984.

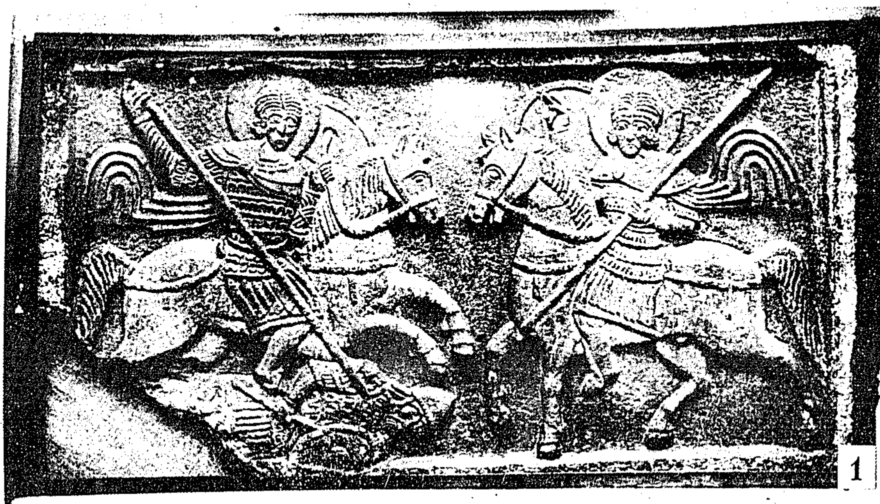
[3] Bank A. Les modèles de Constantinople et les copies locales (d'après les objets d'arts mineurs du X^e— XII^{e}ss.) //Actes du XXII^e Congres International d'histoire de l'art.— Budapest, 1972.— T. 3.— P. 177—184, pl. 57—60; его же. Константинопольские образцы и местные копии: (По материалам прикладного искусства X—XII вв.) // Византийский временник (далі — ВВ).— М., 1973.— Т. 34.— С. 190—195; его же. Художественные связи Византии и сопредельных стран: (По материалам прикладного искусства XI—XII вв.) // Культура Востока. Древность и раннее средневековье.— Л., 1978.— С. 91—99.

[4] Даркевич В. П. Светское искусство Византии. Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X—XIII вв.— М., 1975; его же. Международные связи // Древняя Русь. Город, замок, село. — М., 1985.— С. 393—395; Bank A. Byzantinische Kunstexport in Rußland und Transkaukasien // Byzantinischer Kunstexport.— Halle; Wittenberg, 1978.— S. 24—30; Пуцко В. Византийский художественный импорт в древнем Киеве // Slavia Antiqua.— Poznań, 1983.— T. 29.— S. 127—142; Гуревич Ф. Д. Византийский импорт в городах Западной Руси в XII—XIII вв. // ВВ.— М., 1986.— Т. 47.— С. 65—81; его же. Западная Русь и Византия в XII—XIII вв. // Советская археология (далі — СА).— 1988.— № 3.— С. 130—143.

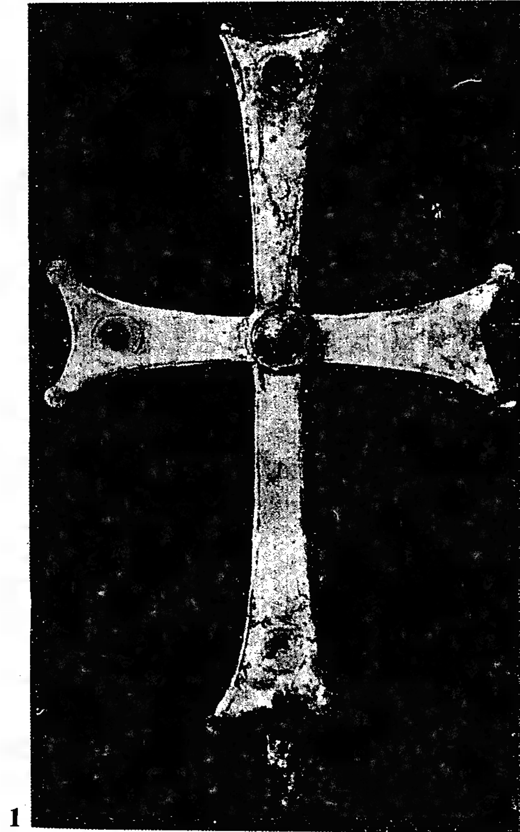
[5] Оссовский Г. А. Откуда привозился красный шифер, встречаемый как в древних храмах, так и в других памятниках Киева//Труды III Археологического съезда.— К., 1874.— Т. 2.— С. 159—164; Тутковский П. А. Древнейшая добывающая промышленность на Волыни // Труды Общества исследователей Волыни.— Житомир, 1915.— Т. 12.— С. 167—198.

[6] Пуцко В. Г. Черниговская каменная резьба XI в. // Историко-археологический семинар «Чернигов и его округа в IX—XIII вв.»: Тезисы докладов.— Чернигов, 1988.— С. 52—54.

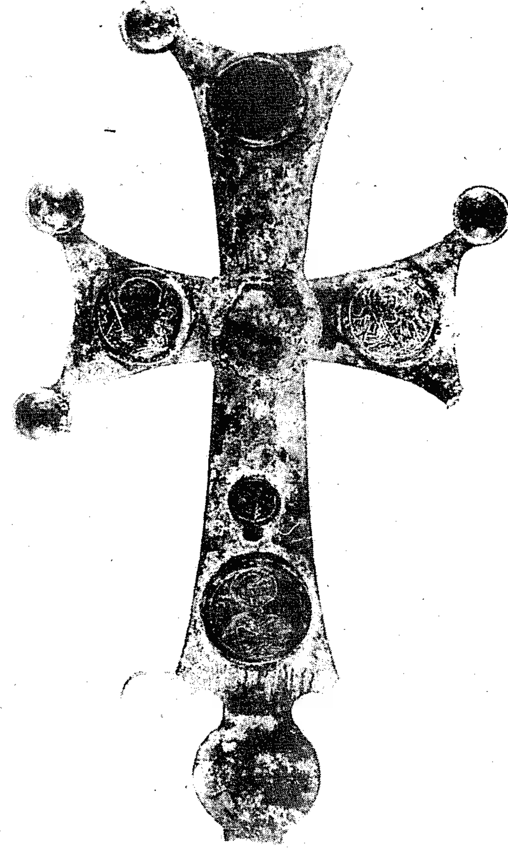
[7] Пуцко В. Г. Киевская скульптура XI века // Byzantinoslavica.— Praha, 1982.— T. 43.— S. 53—57.



1. Святі вершники Дмитро і Меркурій (?). Шиферний рельєф собору Дмитрівського монастиря у Києві. *Близько 1060 р.*
2. Тріумф Діоніса. Шиферний рельєф. *Друга чверть XI ст. Києво-Печерська лавра*



1

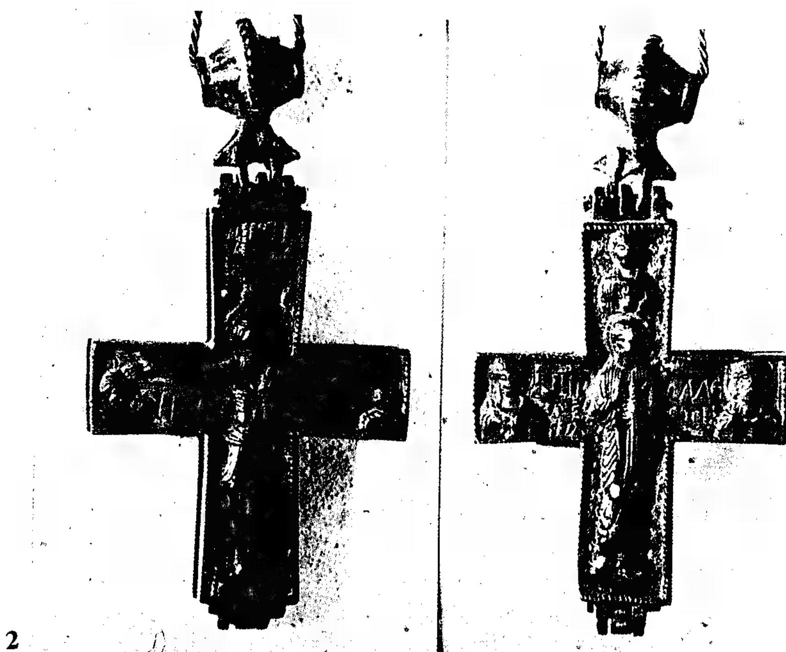


2

1. Металевий процесійний хрест. *Початок XII ст.*
2. Бронзовий хрест із зображеннями святих воїнів. *Початок XI ст.*

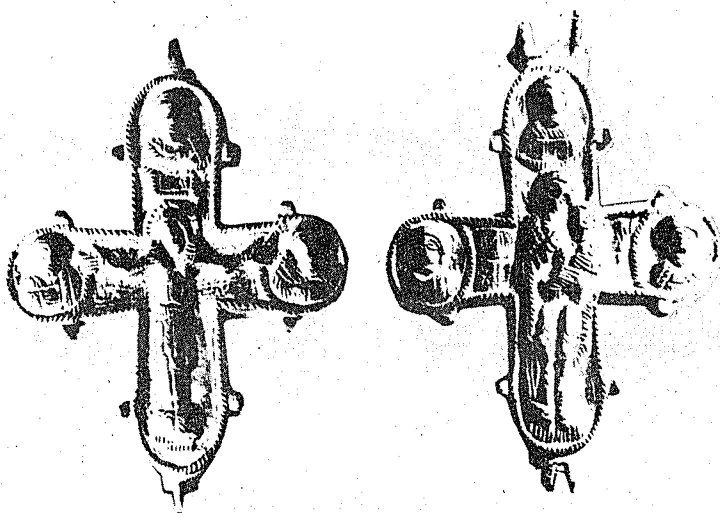
Карбовані постаті апостолів на дверцях Великого сіону. *1113—1125 рр.*

1

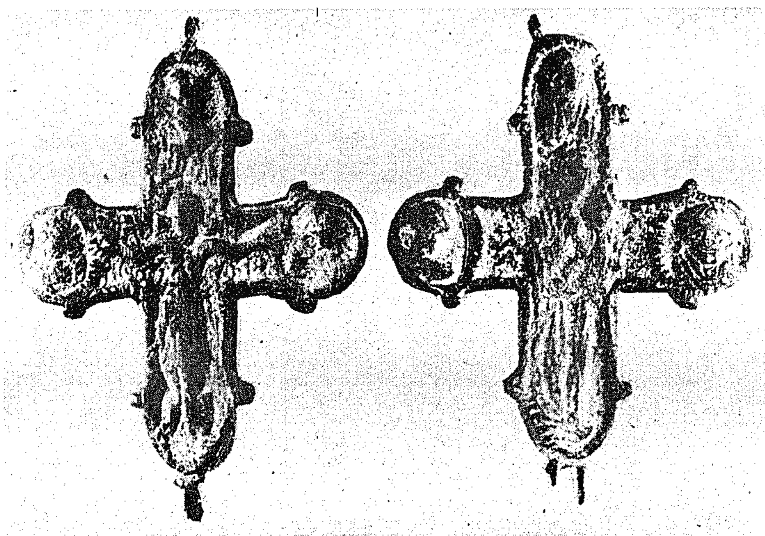


2

1. Двобічна бронзова іконка із київських знахідок.
Третя чверть XI ст.
2. Бронзовий хрест-енколпіон із київських знахідок.
Середина XI ст.



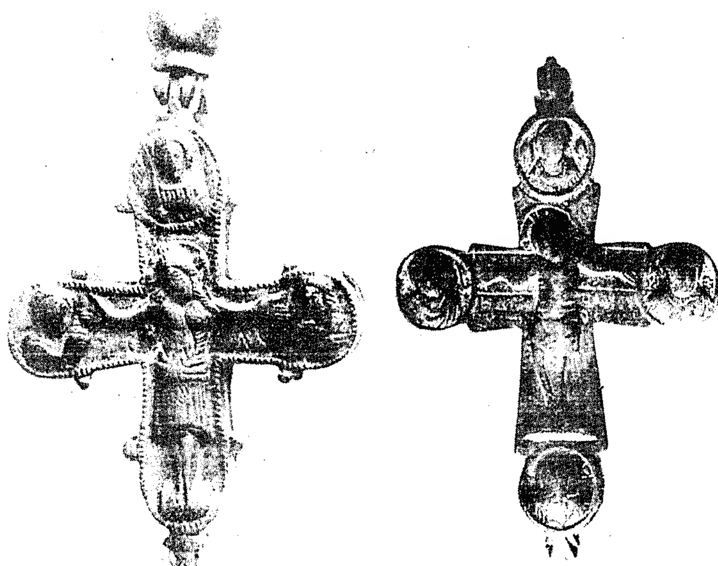
1



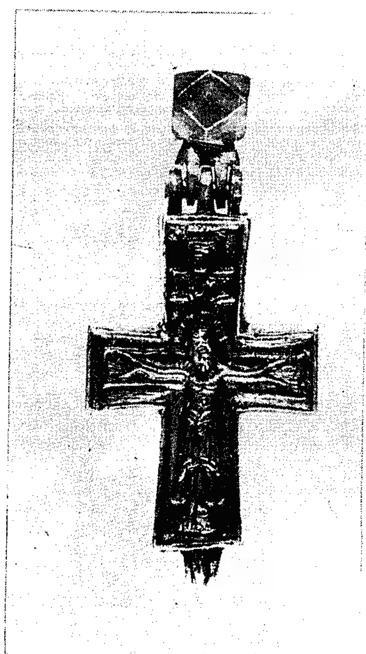
2

1. Бронзовий хрест-енколпіон з околиці Кніна у Далмації. *Середина XI ст.*

2. Бронзовий хрест-енколпіон *з Кремінця. Друга половина XII ст.*



1



2

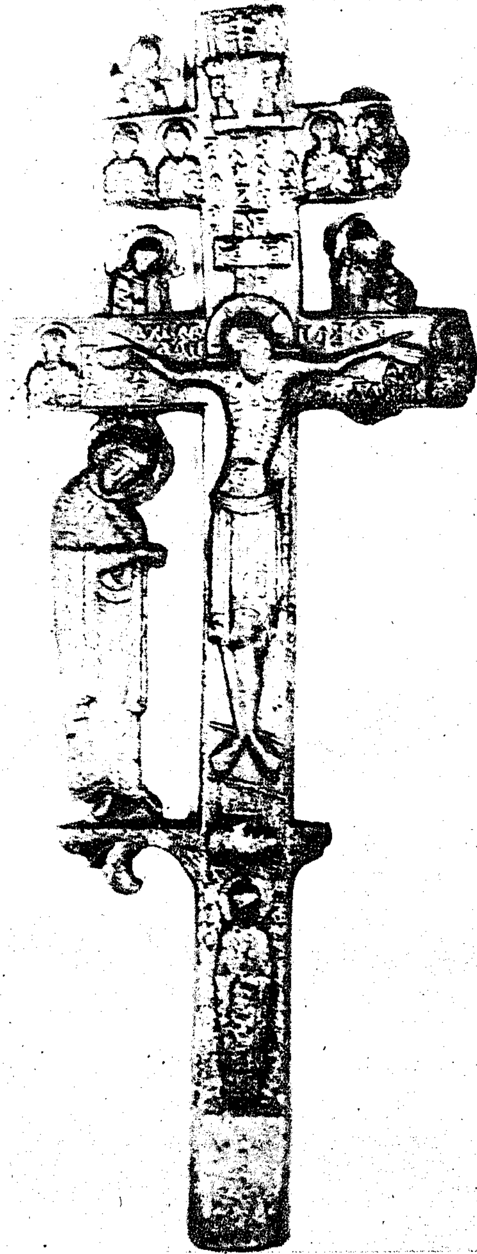
3

1. Бронзовий хрест-енколпіон із села Вінцетівки на Київщині. *Третя чверть XI ст.*

2. Бронзовий хрест-енколпіон. *Початок XIII ст.*

3. Бронзовий хрест-енколпіон із Княжої гори. *Близько 1200 р.*

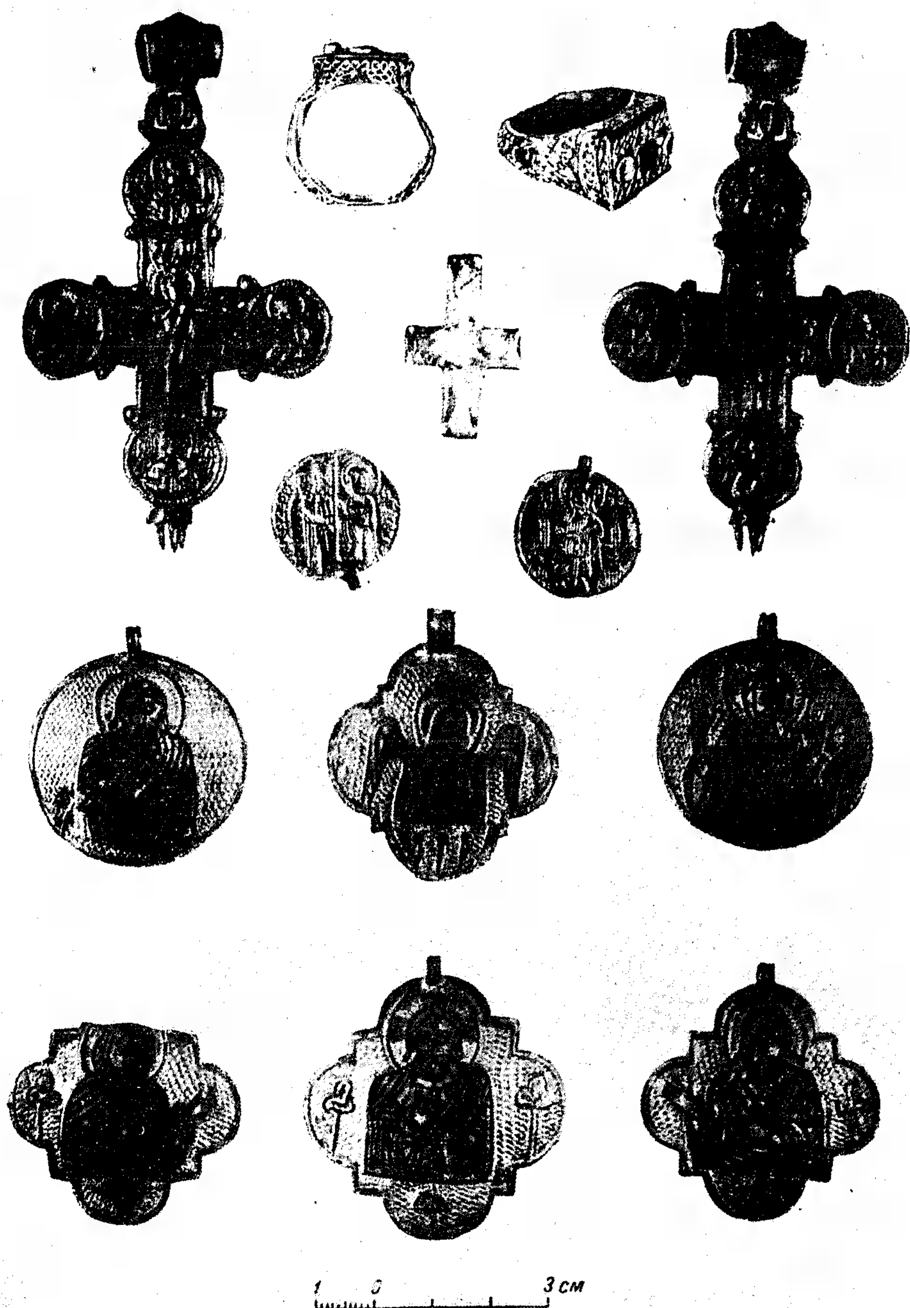
1



2

3

1. Бронзова іконка із села Луки. *Близько 1200 р.*
2. Бронзовий кіотний хрест. *Близько 1200 р.*
3. Бронзова підвісна іконка від хороса з Кописі. *Близько 1200 р.*



Золоті, срібні та бронзові вироби з тайника під Десятинною церквою

1

2

3

4

5

1. Іван Предтеча. *Двобічна яшмова камея Олексія V Мурчуфла. 1204 р.*
2. Запевнення апостола Фоми. *Стеатитова іконка. Близько 1200 р.*
3. Іван Богослов. *Стеатитова іконка. Близько 1200 р.*
4. Спас Еммануїл. *Серпентинова іконка. Близько 1200 р.*
5. Спас Еммануїл. *Кістяна іконка. Близько 1200 р.*

3 396-4

1

2

3

4

5

1. Костянтин і Олена.
Стеатинова іконка.
Третя чверть XII ст.
2. Миколай і Стефан.
Сланцева іконка.
Початок XIII ст.
3. Розп'яття.
Сланцева іконка.
Перша третина XIII ст.
4. Св. Дмитро Солунський.
Сланцева іконка.
Перша третина XIII ст.
5. Розп'яття.
Сланцева іконка.
Початок XIII ст.

Виразно можна розрізнити декілька індивідуальних манер виконання до яких варто додати також фрагментовані різьблення того ж кола, пов'язані походженням із згадуваним Софійським собором [8].

Досить навіть загального порівняння цих шиферних плит з візантійською архітектурною пластикою, аби переконатися, що тут маємо витвори переважно чужих майстрів, котрі започаткували розвиток кам'яного різьблення у Київській Русі [9]. Шифер виявився вельми придатним матеріалом, і вправні ремісники могли успішно переносити на його просторі площини вибагливі плетива стрічок, запозичені з книжкової ілюмінації греко-східного походження. Отже, немає нічого дивного в тому, що такі самі мотиви запанували в оздобленні ранньої слов'янської книги [10]. І хоча вони подібні до орнаментів, котрі прикрашали сторінки книжок з грецьких скрипторіїв, що діяли в Італії, усе ж їм притаманні певні особливості [11]. Здавалося б, цих обставин — матеріал місцевого походження та спорідненість орнаментики — досить, щоб уважати рельєфи виконаними в Чернігові та Києві своїми ж майстрами. Проте навряд чи стихія візантійської декоративної творчости могла за такий короткий час глибоко вкорінитися у свідомості місцевих різьбярів: до цього мусило йти не одне покоління. Тим часом високий мистецький рівень виконання чернігівських й особливо києво-софійських шиферних рельєфів засвідчує рідкісну вправність і великий практичний досвід виконавців. Набували його напевно там, де були тривкі традиції. До Київської Руси мистецтво художньої обробки каменю було принесене з певними локальними особливостями, котрі вказують на Балкани.

Кам'яне різьблення, котре започаткували візантійські майстри, і в Києві, і в Чернігові, на жаль, не набуло того розвитку, якого можна було чекати після чудових орнаментальних композицій на шиферних плитах Софійського собору. Відомі нині фрагменти різьблених шиферів з Успенського собору Печерського монастиря, побудованого царгородськими майстрами у 1075—1077 рр., значно простіші, не такі досконалі художньо. На цьому візантійська традиція у кам'яному різьбленні Київської Руси, власне кажучи, згасає, залишивши по собі ще низку рельєфів із сюжетними зображеннями, що так часто привертають увагу. На двох з них «парні» вершники: святі Дмитро та Меркурій (?), Георгій та Федір. Генеза цих композицій безпосередньо пов'язана з мистецькими традиціями Близького Сходу, котрі знайшли відгук передовсім у східнохристиянському різьбленні (зокрема, у вірменському та грузинському). Стиль виконання композицій дає підстави припустити, що до виготовлення близько 1060 р. київських рельєфів було залучено солунських майстрів [12]. Тобто знову-таки, як і у випадку з києво-софійськими шиферами, проглядається балканський орієнтир. Значною мірою утруднює пошуки різьбярів рельєфів з міфологіч-

---

[8] Пуцко В. Г. Шиферные рельефы в лапидарии Софии Киевской // СА.— 1984.—№ 1.— С. 210—219.

[9] Grabar A. Sculptures byzantines du Moyen Age.— Paris, 1976.— T. 2: (XI[e] — XIV[e] siècle).

[10] Пуцко В. Художественное оформление древнейших славянских рукописей // Slovo.— Zagreb, 1987.— Sv. 37.— S. 55—88.

[11] Grabar A. Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX[e] — XI[e] siècles).— Paris, 1972.

[12] Пуцко В. Киевские рельефы святых всадников // Старинар. Н. с., књ. XXVII/1976.— Београд, 1977.— С. 111—124.

ною тематикою досить ремісницький їх рівень — цікаві вони лише тим, що відображають спроби прищепити молодому візантійсько-київському пластичному мистецтву наслідування неокласицистичних моделей. Як відомо, у цих рельєфах використано композиційні схеми різьблення зі слонової кістки, яке прикрашає скриньки, з помітним їх спрощенням, викликаним нерозумінням іконографії й дуже вишуканих форм [13]. Ідеться про сюжети «Тріумф Діоніса» і «Геракл з левом», які намагалися тлумачити навіть [illegible] зображення Кібели і Самсона [14]. Мабуть, до тієї ж серії належить ще шиферний рельєф XI ст., на якому зображено воїна, що бореться з левом [15].

Не буде перебільшеним твердження, що чернігівсько-київські шиферні різьблення являють собою окрему сторінку в історії монументального пластичного мистецтва Київської Руси другої чверті — кінця XI ст. Так званий саркофаг княгині Ольги, знайдений біля Десятинної церкви [16], за стилем й манерою виконання цілком синхронний плитам Софійського собору. Це не означає, однак, що більше таких виробів не було: частина їх, безперечно, ще лежить у землі, фрагменти шиферних різьблень трапляються під час археологічних досліджень руїн церковних споруд. Але загалом художнє ремесло обробки каменю, що продовжувало виразно візантійську традицію, своєю, сказати б, долею на київському грунті дуже нагадує мозаїчні розписи, котрі виникають десь на початку XII ст. Чернігівське та галицьке архітектурне різьблення XII ст., виконане на вапняку або пісковику, відчутно тяжіє до іншого мистецького кола, і його не можна вважати навіть відгомоном візантійського художнього ремесла.

Зовсім іншим був у Київській Русі розвиток художньої обробки металу. Про це свідчать численні, хоча, певна річ, дуже різні за мистецьким рівнем зразки металопластики.

Теоретичний засновок цієї проблеми такий: викликаний потребами християнізації Київської Руси візантійський мистецький імпорт започаткував розвиток місцевого середньовічного художнього ремесла, за формами та призначенням цілком відмінного від традиційних поганських виробів східних слов'ян. (Про останні дають уявлення старанно вивчені тепер зразки [17].) Ми не маємо підстав заперечувати цю версію, але спроба «оперти» її на реальні пам'ятки досі проблематична.

[13] Даркевич В. П. О некоторых византийских мотивах в древнерусской скульптуре // Славяне и Русь.— М., 1968.— С. 410—419; Радојчић. С. Кијевски рељефи Диониса, Херакла и светих ратника // Старинар. Н. с., књ. XX/ 1969.— Београд, 1970.— С. 331—334; Пуцко В. Г. Київський світський рельєф XI ст. // Народна творчість та етнографія.— 1987.— № 4.— С. 44—49.

[14] Відомі спроби повернутися до такого тлумачення, посилаючись на численні літературні джерела, неначе йдеться про цілком самостійну образотворчу обробку сюжетів, а не про сюжетні запозичення з помітним відхиленням від певних моделей (див.: Архипова Є. І. Про сюжети рельєфів XI—XII ст. з Києво-Печерського монастиря // Археологія.— 1990.— № 1.— С. 95—105).

[15] Пуцко В. Г. Шиферный рельеф из церкви св. Ирины в Киеве // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в.— М., 1988.— С. 287—292.

[16] Макаренко М. Скульптура й різбярство Київської Руси передмонгольських часів // Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва.— К., 1930.— Зб. 1.— С. 46—49.

[17] Див.: Василенко В. Славянское язычество (XI—XIII вв.) // Декоративное искусство СССР.— 1968.— № 2.— С. 19—23; Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси.— М., 1987.

Неодноразово в літературі цитовано літописне повідомлення про те, що князь Володимир узяв з Херсонеса, зокрема, «начиння церковне», а також про те, як, побудувавши Десятинну церкву в Києві, «він дав сюди все, що взяв був у Корсуні,— ікони, і начиння церковне, і хрести». Питання про долю цих витворів можна вважати риторичним, коли пригадати, що київську святиню вже в давнину було пограбовано, а 1240 р., під час монголо-татарської навали, взагалі зруйновано. Не може дивувати і майже цілковитий брак золотарських виробів — предметів візантійського імпорту: принаймні знаємо лише келих та дискос із київського скарбу 1824 р. (№ 107) [18], а також Малий сіон, що нині в Новгороді [19]. Такі коштовні витвори ювелірного мистецтва дуже рідко вивозили за кордони Візантійської імперії. Усе, що зберігається нині у захристії собору Сан Марка у Венеції, як відомо, награбували хрестоносці в Константинополі 1204 р. [20] Маємо підстави вважати, що у візантійському художньому імпорті переважали бронзові вироби, такі, як, зокрема, процесійний хрест у Новгороді [21].

Дещо відомо також з матеріалів київських знахідок.

Ще на початку 1900-х рр. репродуковано знімки двох хрестів, котрі тепер зберігаються в Історичному музеї у Києві. Один з них бронзовий, на залізній основі, 61,0×38,0 см, його знайшов В. Хвойка біля Десятинної церкви [22]. Він типової візантійської форми з раменами, що розширюються, і «сльозками» на їх кінцях. На гладкій поверхні були накладені п'ять круглих медальйонів із бронзи з рельєфними погруддями мучеників, причому на більшому за діаметром медальйоні, вміщеному в перехресті, зображено св. Федора. Разом з цим виробом до збірки Б. та В. Ханенків потрапили ще два хрести, також залізні, з числа київських знахідок, причому на одному з них уміщено гладкі мідні медальйони, котрі вирізняються на темній металевій поверхні [23]. Звичайно згадані хрести датували X—XI ст., пов'язуючи їх з добою християнізації Київської Руси. Проте візантійські срібні й бронзові вироби подібної форми виготовляли тривалий час [24]. Отже, цілком можливо, що деякі зі згаданих металевих хрестів дещо пізнішого походження. Хрест з погруддям св. Федора, ймовірно, належав церкві, спорудженій на честь цього воїна-мученика,—поряд з Десятинною церквою був такий храм, що його заснував князь Мстислав 1128 р. і з яким пов'язане створення Вотчого монастиря [25]. Стилістичні риси карбованого зображення не суперечать такому припущенню.

На особливу увагу заслуговує ще один металевий хрест у Києві, подібної форми, але менший (22,5×13,2 см). Його прикрашено медальйонами з

[18] Кондаков Н. П. Русские клады.— СПб., 1896.— Т. 1.— С. 97—99; Корзухина Г. Ф. Русские клады IX—XIII вв.— М.; Л., 1954.— С. 123—124.

[19] Стерлигова И. А. Малый сион из Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство...— С. 272—286.

[20] Див.: The Treasury of San Marco, Venice.— Milan, 1984.

[21] Див.: Смирнов А. П. Выносной чеканный крест греческой работы XI—XII веков// Древнерусское искусство. Зарубежные связи.— М., 1975.— С. 27—40.

[22] Макаренко Н. Выставка церковной старины в музее барона Штиглица // Старые годы.— 1915.— Июль—авг.— С. 71, ил. перед с. 3.

[23] Там же.— С. 71; Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья.— К., 1902.— Вып. 5.— № 157.— Ил. на с. 25.

[24] Див.: Bank A., Bouvier B., Djurić I., Bouras L. Etudes sur les croix byzantines du Musée d'art et d'histoire de Genève.— Genève, 1982.— Т. 28.— P. 97—124; Хускивадзе Л. Византийский крест из Мацхвариши // Зограф.— Београд, 1984.— Св. 15.— С. 24—40.

[25] Закревский Н. Описание Киева.— М., 1868.— С. 222—225.

різьбленими погруддями архангела Михаїла, а також святих воїнів Георгія, Дмитра і Прокопія. про те, кого зображено на згодом втраченому центральному диску, можна тільки здогадуватися: можливо, то був образ Христа або ж св. Федора. Варто зауважити, що не лише стиль, а й манера виконання зображень дуже подібні до різьблення на відомому бронзовому дискосі з фігурою Христа Пантократора серед райських дерев й грецьким літургічним написом, також знайденому в Києві [26]. Цей витвір візантійської металопластики має певні аналогії — зображення архангела Михаїла (зберігається у Вашингтоні) та погруддя св. Прокопія (Женева) [27], близькі до нього за діаметром і з такими ж текстами, а їх датують кінцем X — початком XI ст., припускаючи столичне походження. Київський хрест з різьбленими погруддями архангела і святих у медальйонах, отже, належить до того ж кола виробів і становить один з колись численних зразків художнього імпорту.

Як можна помітити, візантійські твори металопластики в Києві здебільшого групуються навколо 1000 і 1100 pp. Зокрема, до пізнішої з цих груп належить прикрашений черневою інкрустацією славнозвісний хрест Марка Печерника, точніше, нижня частина виробу [28]. Він сучасний уже згаданому процесійному хрестові в Новгороді, прикрашеному мідними карбованими пластинами з погруддями в медальйонах Богоматері, Івана Предтечі, архангелів та святих воїнів й Миколая, а також хрестові, якого знайшов В. Хвойка біля Десятинної церкви. Саме між зазначеними роками в Києві відбувався надзвичайно важливий, на жаль, досі належно не з'ясований процес становлення християнського мистецтва. Відбувався на місцевому ґрунті, за участю місцевих творчих сил, але й візантійці не стояли осторонь, якщо їхали сюди здалека, аби виконувати замовлення. Тому не завжди можна довести, привезено той чи інший предмет церковного начиння чи зроблено в замовника. Отже, маємо усвідомити деяку умовність терміна «імпорт», уживаного через брак іншого, який би точніше віддзеркалював конкретні явища. І все ж перелічені вироби візантійського художнього ремесла треба використати як орієнтири, котрі допоможуть з'ясувати місце виготовлення решти речей.

* * *

Лише в окремих випадках є можливість якщо не довести, то принаймні припускати залежність давньоруських виробів від конкретних візантійських. Один з таких виробів пов'язаний зі збереженими в Новгороді Малим і Великим сіонами. Перший — константинопольського походження, виготовлений у 1040—1050-х pp. на замовлення Константина Лихуда в майстернях, які при монастирі св. Георгія у Манганах заснував імператор Констан-

[26] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья.— Вып. 5.— № 249.— С. 32, табл. XI.

[27] Ross M. C. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection.— Washington, 1962.— Vol. 1.— N. 90.— P. 73—74, pl. XLIX; Lazović M. La patène en bronze du Musâee d'art et d'histoire de Genève //Actes du XV^e Congrès International d'études byzantines.— Athènes, 1981.— T. 2.— P. 349—352.

[28] Пуцко В. Г. Крест Марка Пещерника // СА.— 1987.— № 1.— С. 217—229.

тин IX Мономах [29]. А може, цю річ він замовив особисто? Другий сіон — гадаємо, київське відтворення попереднього — виконано з ініціативи Володимира Мономаха, причому використано ті самі технічні засоби, котрі привертають увагу на золотому змійовику князя — так званій «Чернігівській гривні» [30]. На дверцях Великого сіону викарбувано вишукані постаті апостолів з неначе низаними перлами контурами німбів та написами. Ці зображення нагадують вівтарні мозаїчні розписи Михайлівського собору Золотоверхого монастиря у Києві, виконані близько 1112 р. під керівництвом кваліфікованих візантійських столичних митців [31]. Отже, на межі XI—XII ст. київське художнє ремесло в найвищих проявах являло собою органічне й безпосереднє продовження константинопольського мистецтва.

Однак дорогу до Києва знали не лише майстри зі столиці Візантії. Подніпров'я багато шляхів єднали [redacted] Балканським півостровом та Західною Європою. Досить згадати бронзову іконку XI ст. з рельєфними зображеннями Христа Пантократора на троні й архангела Михаїла з пророком Аввакумом. Вона репрезентує той східнохристиянський за походженням напрям, твори якого проникали [redacted] Київську Русь завдяки солунському осередкові [32]. Його виразні риси можна побачити і в творах коропластики, і в монументальному кам'яному рельєфі. Але, мабуть, не менш важливо й те, що такі риси [redacted] в моделі, яка становить найстарший тип київських хрестів-енколпіонів,— імовірно, вона належить до часів Ярослава Мудрого [33]. Варто тут підкреслити, що явлені й в ілюмінації книжок київського князівського скрипторію нові естетичні смаки, які формувалися завдяки посиленню константинопольських впливів, набирають сили саме після 1054 р. [34] Чи такий збіг явищ випадковий?

Бронзові пекторальні хрести-релікварії, котрі складалися [redacted] двох з'єднаних за допомогою шарнірів стулок, прикрашених із зовнішнього боку рельєфними чи різьбленими зображеннями, набули поширення на Балканах переважно на межі X—XI ст. [35] Генеза цих виробів, однак, сягає палестинської мистецької спадщини юстиніанівської доби. Немає тут потреби заглиблюватися [redacted] обговорення специфічних питань, що стосуються осередків виготовлення цієї металевої продукції, у певних серіях якої східнохристиянська художня традиція виявляється дуже яскраво. Нас цікавлять передусім поодинокі знахідки таких речей на землях Київської Руси [36]. З дру-

[redacted] Oikonomides N. St. George of Mangana, Maria Skleraina and the «Malyi Sion» of Novgorod //Dumbarton Oaks Papers.— Washington, 1980—1981.— Vol. 34—35.— P. 239—246.

30 Докладніше див.: Пуцко В. Киевская торевтика времени Владимира Мономаха // Swiatowit.— Т. 49 (у друку).

31 Лазарев В. Н. Михайловские мозаики.— М., 1966.

32 Пуцко В. Г. Русская путевая икона XI в. //Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1981.— Л., 1983.— С. 199—206.

33 Докладніше див.: Пуцко В. Г. Древнейшие типы киевских крестов-энклопионов // Труды V Международного конгресса славянской археологии.— М., 1987.— Т. 3, вып. 2 б.— С. 62—75.

34 Пам'ятки книжкового мистецтва тієї доби [redacted] розглянули в окремих розвідках. Найбільш стислий огляд зазначеного процесу див.: Пуцко В. Г. Славянская письменность и развитие книжного искусства домонгольской Руси // Проблемы изучения культурного наследия.— М., 1985.— С. 65—73.

35 Миятев К. Палестински кръстове в България//Годишник [redacted] Народния музей [redacted] 1921 г.— София, 1922.— С. 59—87; Марјановић-Вујовић Г. Крстови од VI до XII века из збирке Народног музеја.— Београд, 1987.

36 Куницький В. А. Близькосхідні енколпіони [redacted] території Південної Русі//Археологія.— 1990.— № 1.— С. 106—116.

гого боку, серед хрестів-релікваріїв візантійського столичного походження не виявлено зразків, котрі групувалися б на зразок таких серій. Отже, джерела київських бронзових хрестів-енколпіонів годі шукати в художньому ремеслі Константинополя, хоч їх іконографія здебільшого пов'язана з його пластичним мистецтвом. Зокрема, це стосується моделі із зображеннями Розп'яття, Богородиці Перивлепти та погрудь святих у медальйонах. Щоб мати про неї правильне уявлення, треба керуватися ранніми доброякісними примірниками [37], а не адаптованими відтвореннями пізнішого часу [38]. Проблема виникнення окремих моделей і певних варіантів хрестів-енколпіонів київського походження, котрі різняться розмірами, типом, іконографією, стилем, матеріалом та технікою виконання, цілком заслуговує на окреме дослідження. Загальний фонд цих виробів може здатися надто різноманітним, хоча насправді він охоплює не дуже численні серії пам'яток металопластики [39]. Ці пам'ятки треба насамперед ретельно систематизувати в межах кожної серії. Тут цей матеріал залучено лише настільки, наскільки це потрібно, аби з'ясувати генезу оригінального художнього явища.

До сказаного варто додати, що окремі моделі київських хрестів-енколпіонів виявляють безпосередній зв'язок з діяльністю у Києві або ж узагалі у Подніпров'ї грецьких ремісників. Про це може свідчити наявність моделі хреста-енколпіона зі слов'янськими грецизованими супровідними написами, прикрашеної рельєфними зображеннями Розп'яття та Богородиці Оранти, з погруддями святих у медальйонах. Наголошена архаїзація форм справляє враження давности моделі, але деякі іконографічні риси в поєднанні з важкуватими «романськими» формами вказують, що ймовірний час її виготовлення — початок XIII ст. Такому висновку не суперечить і порівняння згаданої моделі [redacted] іншою, досить вишуканою, на якій зображено Розп'яття і Богородицю Десятинну (Покрова), [redacted] цю, другу, модель виконано, за всіма ознаками, близько 1200 р. [40] Крім того, вона має риси, характерні для творів константинопольського пластичного мистецтва. Досить пригадати стетаитовий панагіар в Афонському монастирі св. Пантелеймона (1195—1203) чи двобічну яшмову камею у венеціанській збірці К. Чині (близько 1204 р.). Отже, треба говорити не про запозичення певних іконографічних схем або загальних типологічних варіантів виробів, [redacted] про залучення до праці в Києві кваліфікованих константинопольських майстрів. Тут доречне запитання: невже досить самого лише високого мистецького рівня, щоб твір вважати роботою чужоземних майстрів? За такого підходу зайвий будь-який мистецтвознавчий аналіз, який і дає змогу віднести ті чи інші речі до певного кола. Якщо взяти до уваги загальний фонд київської металопластики кінця XII — початку XIII ст., то неважко помітити, що крім згаданих моделей хрестів-енколпіонів маємо [redacted] інші, пере-

---

[37] P u c k o V. Kijevski križic-enkolpion iz okolice Knina// Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji.— Split, 1986—1987.— Sv. 26.— S. 49—59.

[38] Огляд варіантів зазначеної моделі див.: З о ц е н к о В. Н. Об одном типе древнерусских энколпионов // Древности Среднего Поднепровья.— К., 1981.— С. 113—124.

[39] Див.: Собрание Б. И. [redacted] В. Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки.— К., 1899.— Вып. 1.

[40] П у ц к о В. Г. «Богородица Десятинная» и ранняя иконография Покрова // Festschrift für Fairy von Lilienfeld.— Erlangen, 1982.— S. 355—373; е г о ж е. Киевский крест-энколпион с Княжей горы //Slawia Antiqua.—Poznań, 1988.— T. 31.— S. 209—225.

важно досить адаптовані варіанти, котрі, власне, найкраще віддзеркалюють естетичні смаки місцевих київських ремісників. Серед їхніх виробів непросто знайти місце для названих раніше зразків, так само, як і для круглої бронзової ікони з рельєфним зображенням Богородиці з немовлям, знайденої у селі Луки на Черкащині. Це окрема група витворів. Але вона аж ніяк не єдина.

Серед творів, котрі в історії давньоруського мистецтва залишаються майже «безпритульними», дуже цікаві бронзовий кіотний хрест, знайдений у Херсонесі, і бронзова ікона святих князів Бориса та Гліба з Кописі. Вони вирізняються майстерністю й м'якою фактурою плиткового рельєфу. Складається враження, що взірцем для цих творів були іконописні оригінали, котрі ремісник силкувався якнайточніше відтворити. Хрест знайдено 1940 р. У виробі бракувало фігури Івана Богослова та одного із зображень ангелів обабіч Етімасії вгорі [41]. З цієї причини слід врахувати два фрагменти такого самого виробу, відлитого в кам'яній формі, що походять з Подніпров'я [42]. Супровідні написи, виконані добрим епіграфічним уставом, на хресті подано у дзеркальному відображенні, хоча самі зображення відтворені правильно. Найпростіше таку недоречність пояснювати недбалістю майстра, але відомо, що так подано написи і на моделі хреста-енколпіона, знаного з численних примірників, також відлитих у кам'яній формі, ймовірно, у другій чверті XIII ст. [43] Кописька знахідка відтворює досить ранній образ Бориса і Гліба з хрестами ■ руках та мечами в піхвах, прикріплених до поясів. Виріб, розміри якого 11,0×6,5 см, належав до хороса, причому виразно київського походження [44]. До цієї ж групи творів художнього литва можна також зарахувати відомий завдяки поодиноким відливкам бронзовий хрест-енколпіон з рельєфними зображеннями Розп'яття та Івана Богослова серед серафимів. Виникнення таких зразків металопластики на київському грунті було інспіроване якимсь відчутним поштовхом. Ідеться не про випадковість, а про історично зумовлену закономірність. Якщо взяти до уваги загальні тенденції розвитку візантійського образотворчого мистецтва на межі XII—XIII ст., то виявиться, що саме вони можуть пояснити найоригінальніші риси згаданих творів металопластики. Досить пригадати фрески в Нерезі, Курбинові, монастирі св. Івана Богослова на Патмосі [45], ■ з пам'яток пластичного мистецтва — насамперед бронзові рельєфні іконки з Раковця [46] і Херсонеса [47].

---

[41] Белов Г. Д., Якобсон А. Л. Квартал XVII (раскопки 1940 г.) // Материалы по археологии юго-западного Крыма.— М.; Л., 1953.— С. 147, рис. 130.— (Материалы и исследования по археологии СССР; № 34); Корзухина Г. Ф. О памятниках «корсунского дела» на Руси: (По материалам медного литья) //ВВ.— М., 1958.— Т. 14.— С. 135—136, табл. IV, 1.

[42] Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского.— К., 1898.— С. 11, № 77.

[43] Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI—XIV веков// Свод археологических источников Е 1—44 (далі — САИ).— М., 1964.— № 41.— С. 39, табл. XXXIII, 3—4.

[44] Докладніше див.: Пуцко В. Подвесная бронзовая иконка из Копыси (у друку).

[45] Hadermann-Misguich L. La peinture monumental tardo-komnène et ses prolongements au XIII ■ siècle // XV ■ Congres international d'ètudes byzantines. Rapports et co-rapports. Athèns, 1976.— Т. 3.— P. 99—127, pl. XXI—XXV.

[46] Шандор Н. Домбо. Резултати истраживања на градини у Раковцу (1963—1966) // Рад Војвотанских музеја.— Нови Сад, 1971.— Књ. 20.— С. 168—175.

[47] Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки.— М., 1977.— Вып. 3.— № 909, 910.

Місцеві київські умови спричинилися до того, що переважно розвивалося виробництво речей, призначених для приватного користування. Насамперед це стосується хрестів-енколпіонів та бронзових нагрудних іконок, змійовиків. Ця продукція чи не найшвидше реагувала на нові мистецькі явища, навіть тоді, коли моделі певних зображень були цілком архаїчні. Для ілюстрації цього твердження навряд чи можна знайти переконливіший приклад, ніж два неповні набори прикрашених черню срібних бляшок і відкритого в 1939 р. тайника під Десятинною церквою у Києві [48]. Півфігури Христа, Богородиці, Івана Предтечі, архангела Михаїла вирізняються суто романською масивністю. Взірцем, ймовірно, служили графічні зображення, вплив яких позначився на прийомах відтворення зборок одягу — переважно за допомогою рівнобіжних ліній, нанесених у різних напрямках. Дещо подібну манеру можна побачити в ілюстраціях навіть таких пізніших балканських рукописів, як кириличне Призренське Євангеліє [49]. Це дуже архаїчна течія, але саме вона стає на початку XIII ст. джерелом нових художніх явищ, причому як у Візантії, так і на Заході, а водночас також у Русі [50]. Якщо ще врахувати особливості індивідуальної манери виконання, то згадані бляшки без труднощів можна кваліфікувати як витвори художнього ремесла початку того ж надзвичайного XIII ст., у якому небачений розквіт мистецтва так нагло був обірваний доти небаченою трагедією.

Пишучи про те, як візантійське художнє ремесло інспірувало певні напрями в київській металопластиці XII—XIII ст., неможливо обійти мовчанкою чудово налагоджене виробництво різних речей, прикрашених перегородчастими емалями. Їх класифіковано, тому зайве тут переказувати відомі висновки [51]. У цій галузі декоративного мистецтва давньоруські майстри виявили неабиякий хист, поєднаний з відчуттям гармонії. Їхні вироби, такі, як сахнівська діадема із зображенням Александра Македонського або хрест Євфросинії Полоцької, який виконав Лазар Богша 1161 р., не поступаються власне візантійським. Народившись у візантійсько-руських майстернях, мистецтво перегородчастої емалі в XII ст. вже мало свої визначні центри, продукція яких добре знана.

* * *

Захоплення Константинополя хрестоносцями в 1204 р. не лише деформувало розвиток візантійського художнього ремесла, а й істотно позначилося на мистецькому житті Києва й деяких давньоруських земель. Правда, здебільшого в позитивному сенсі. Розпорошений матеріал, який надто повільно входив у науковий обіг, нині вже можна згрупувати, що дає змогу

---

[48] Каргер М. К. Тайник под развалинами Десятинной церкви в Киеве // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР.— М.; Л., 1941.— Вып. 10.— С. 75—85.

[49] Чорович-Любинкович М. Призренско четвероjеванђеље. Ка проблему неговог датовања // Старинар. Н. с., књ. XIX/1968.— Београд, 1969.— С. 191—201, табл. I—XIV.

[50] Вагнер Г. К. Древние черты во владимиро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.— М, 1972.— С. 162—197.

[51] Див.: Макарова Т. И. Перегородчастые эмали Древней Руси.— М., 1975.

висловити деякі міркування, [redacted] навіть, можливо, зробити кінцеві висновки. Зразки дрібної кам'яної пластики досить несподівано засвідчили цілковиту умовність терміна «мистецький імпорт», адже ці твори здебільшого виконано тут, у Києві, в межах Подніпров'я чи [redacted] далекому Галичі. За стилістичними ознаками такі зразки художнього ремесла звичайно датують XII—XIII ст., і це слушно, бо будь-які уточнення можливі лише за наявности надійних еталонів. Шукати ці еталони треба таки у Візантії.

Серед візантійських творів дрібної пластики того часу лише два порівняно точно датовані. Це вже згадані широковідомі панагіар, виготовлений зі стеатиту бірюзового кольору на замовлення візантійського імператора Олексія III Комніна Ангела (1195—1203) [52], і двобічна камея з яшми, котра належала іншому імператорові — Олексієві V Мурчуфлу, короткочасне царювання якого припадає на 1204 р. [53]. На одному боці камеї чудово модельовано в дусі нових художніх смаків півфігуру Івана Предтечі, [redacted] на зворотній стороні того ж каменя (здається, пізніше опиленого) більш схематично вирізьблено постать св. Георгія у військовому вбранні та зображення самого Олексія Мурчуфла, котрий стоїть навколішки, молитовно склавши руки. Особливості константинопольської різьби можна побачити і у фрагментах деяких кам'яних іконок, знайдених у Подніпров'ї [54], і, що дуже важливо, у таких пам'ятках дрібної пластики зі слов'янськими супровідними написами, як «Запевнення апостола Фоми», що зберігається у Національному музеї у Варшаві [55].

Цей мініатюрний стеатитовий рельєф (3,6×2,7 см), як відомо, знайдено на Княжій горі. Різьблення виконане в порівняно невисокому рельєфі, однак виникає ілюзія більшої глибини. Фігури [redacted] помітним порушенням пропорцій, але надзвичайно високий рівень майстерности виконання не дає підстав сумніватися у тому, що це зроблено свідомо. Обличчя на диво виразні. М'які зборки одягу тільки підкреслюють будову тіла. Композицію на площині розміщено так, щоб майже не залишалося вільного місця. Зліва вгорі два рядки супровідного напису, зробленого, здається, тією самою рукою, що і на іншому мініатюрному стеатитовому образку із зображенням Івана Богослова (3,2×2,6 см), також знайденому на Княжій горі. У напису він помилково названий Продромос, тобто Предтеча. Останній твір раніше входив до складу ханенківської збірки [56]. Літній апостол з довгою бородою і коротко підстриженим волоссям зображений повернутим ліворуч, [redacted] великим кодексом у руках — таким, яким його вирізьблено на одній [redacted] кам'яних платівок реліквария XIII ст. на Мальті й на палеоло-

---

[52] Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне.— СПб., 1902.— С. 222—224, табл. XXXI.

[53] Wentzel H. Datierte und datierbare byzantinische Kameen.— Festschrift Friedrich Wirkler.— Berlin, 1959.— S. 10—12, Abb. 2—3. Візантійські двобічні камеї переважно належать [redacted] до цього часу: Putzko W. Die zweiseitige Kamee in der Walters Art Gallery in Baltimore // Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. — Berlin, 1974.— S. 173—179.

[54] Матеріал буде опубліковано в статтях: Пекарская Л. В. Неизданные произведения средневековой мелкой пластики [redacted] Киеве; Пекарская Л. В., Пуцко В. Г. Византийская мелкая пластика [redacted] археологических находок [redacted] Украине.

[55] Ratkowska P. Ikona «Wątpenia Tomaszowego» w Museum Narodowym w Warszawie // Biuletyń historii sztuki.— Warszawa, 1969.— Rocz. 31, № 2.— S. 133—150.

[56] Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья.— Вып. 5.— № 1302.— С. 60, табл. XXXVII.

гівських іконках у паризькому Луврі та Археологічному музеї у Скоп'є [57]. Живописний характер рельєфа і навіть індивідуальна манера виконання помітно нагадують саме «Запевнення апостола Фоми». Цілком можливо, що тому ж майстрові належить і двобічна стеатитова іконка (висота 3,5 см) овальної форми з півфігурами святих Козьми і Дем'яна [58]. Зазначені три стеатити утворюють групу «1200 р.». Виконав їх константинопольський різьбяр у Києві невдовзі після 1204 р. [59]

Цей візантійський різьбяр, певна річ, не був єдиний грецький ремісник, котрий на початку XIII ст. потрапив у давньоруське середовище. Про це свідчать твори тієї ж дрібної пластики з каменю, у яких застосовано досить виразні прийоми художньої обробки матеріалу. Один з таких творів — серпентинова іконка (3,5×2,0 см) із зображенням Спаса Еммануїла, знайдена під час археологічних розкопок Пінська [60]. Варто звернути увагу на те, що якраз на зламі XII—XIII ст. іконографічний образ набуває поширення як у Візантії, так і в Київській Русі. Докази знову-таки дають нам твори дрібної пластики [61]. Пінська знахідка — приклад високої майстерности. Як ознаку певного напряму можна сприймати своєрідне протиставлення скульптурній обробці голови майже графічне трактування самої фігури, зокрема, одягу. Це підтверджує і виконання іконки з тим же образом, знайденої у Чернігові [62]. Формальні особливості дають підстави розглядати такі твори як візантійський художній імпорт, але впадає в око його часова обмеженість, що своєю чергою не заперечує імовірність виконання їх грецькими ремісниками на давньоруських землях, насамперед у Києві.

Очевидно, не обходилося також без адаптації константинопольських взірців, про що свідчить сланцева іконка св. Георгія з Трипілля, в іконографії та стилі котрої виразно проглядаються романські риси [63]. Ще далі йде в тому ж напрямі різьбяр знайденої у Полоцьку стеатитової іконки третьої чверті XII ст. із зображеннями святих Костянтина й Олени [64]. Отже, переосмислення візантійських моделей почалося раніше, можливо, під безпосереднім впливом західних рецепцій. Для того, щоб краще відтінити різьблення групи «1200 р.» і споріднених з нею виробів, треба врахувати ще один напрям адаптації: звичайне спрощення візантійського зразка. Прикладом може служити сланцева іконка початку XIII ст. із зобра-

---

[57] Kalavrezou-Maxeiner I. Bysantine Ikone in Steatite.— Wien, 1985.— Pl. 102a, N 146; Бабич Б. Средневековно културно богатство на СР Македония.— Прилеп, 1974.— № 180.

[58] Сикорский М. И. Исследования в Переяславе-Хмельницком // Археологические открытия 1979 года.— М., 1980.— С. 337—338.

[59] Докладніше див.: Пуцко В. Киевская сюжетная пластика...— С. 174—176.

[60] Лысенко П. Ф. Каменная иконка из Пинска // СА.— 1968.— № 2.— С. 295—297.

[61] Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Ikone...— N 17, 112—114, A-41; Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья. К., 1902.— Вып. 6.— № 1319; Зверуго Я. Г. Древний Волковыск. X—XIV вв.— Минск, 1975.— С. 129, рис. 26; Древний Новгород. Прикладное искусство и археология.— М., 1985.— № 38.

[62] Коваленко В. П., Пуцко В. Г. Византийская резная [illegible] из Чернигова // СА.— 1990.— № 1.— С. 267—269.

[63] Пекарская Л. В. Каменная иконка из Триполья // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1988.— М., 1989.— С. 304—307.

[64] Pucko W. Połocki relief steatytowy i problem zachodnich wpływów w sztuce ruskiej XII wieku // Biuletyń historii sztuki.— Warszawa, 1983.— Rocz. 45.— N 3—4.— S. 259—264.

женням святих Миколая і Стефана, знайдена на Мінському Замчищі [65]. Досить загального й побіжного аналізу її іконографії та художніх форм, щоб дійти висновку про константинопольські джерела цього рельєфа. То мав бути твір, що не поступався б перед «Запевненням апостола Фоми». Якщо виходити у висновках від наведених прикладів, то, мабуть, не буде помилковим твердження, що найрадикальніші переробки візантійських моделей, судячи з усього, здійснювано на західних землях, а не у Києві.

Нарешті, своєрідним наслідком візантійської мистецької експансії є ще одна течія у київському різьбярстві першої третини XIII ст., репрезентована виробами певної «майстерні» [66]. Центральним твором цього кола слід вважати іконку із зображенням Розп'яття, знайдену на Княжій горі в 1899 р. Отже, п'ять аналогічних пам'яток дрібної кам'яної пластики можна вважати «групою майстра Розп'яття» [67]. Зображення звичайно виконані у неглибокому рельєфі, фігури вкрито штрихами «в ялинку» та дрібненькими кільцями, слов'янські супровідні написи зроблено однією рукою. Але й тут далися взнаки певні моделі, що доводить, зокрема, іконка св. Дмитра Солунського. Ремісник рішуче деформує класичні форми, бо вони були йому незрозумілі, а тому чужі. Однак є й інші приклади. У різьбленні стеатитового рельєфа з чотирма сюжетами з Благовіщенського собору Московського Кремля [68] (початок XIII ст.) компромісно поєднано риси групи «1200 р.» і тенденції «групи майстра Розп'яття».

Високі за художнім рівнем взірці відтворюючи спрощували не тільки давньоруські ремісники. До яких меж гротеску могли доходити грецькі різьбярі, свідчать кам'яні іконки, знайдені 1981 р. в Галичі серед реквізиту ювеліра-ливарника [69]. З трьох іконок найцікавіша та, на якій зображено Розп'яття. Але й на ній фігури важкуваті, щільно заповнюють площину, надто схожі, рельєф площинний, його виконання відверто ремісницьке, без жодного натяку на витонченість [70]. Отже, візантійський художній імпорт був такий же неоднорідний, як неоднорідні вироби різних за обдаруванням майстрів.

У якому обсязі потрапляли до Київської Руси предмети візантійського художнього ремесла, сказати важко, певна річ, якщо виходити не від надуманих уявлень, а від історичних фактів. Тому нас не повинна бентежити обмеженість деяких висновків, адже ще недавно годі було плекати надію і на них. Якщо керуватися настановою говорити лише про те, що було, а не про те, що могло бути, то слід занотувати безпосередній зв'язок активізації залучення грецьких майстрів з певними історичними умовами. В XI ст. князівське будівництво церковних споруд зумовило розвиток мону-

---

[65] Загорульский Э. М. Древний Минск.— Минск, 1963.— С. 97—98. Системний аналіз творів цієї групи творів зроблено в статті: Пуцко В. Средневековые каменные иконки из западнорусских земель (у друку).

[66] Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. XI—XV вв. // САИ Е 1—60.— М., 1983.— С. 22—23, 52, 54—58.

[67] Пуцко В. Киевская сюжетная пластика...— С. 176—177.

[68] Див.: Пуцко-Бочкарева М. Н. Стеатитовый рельеф из кремлевского Благовещенского собора // Византия и Русь.— М., 1989.— С. 100—106.

[69] Археология Прикарпатья, Волыни и Закарпатья (раннеславянский и древнерусский периоды).— К., 1990.— С. 100—101, рис. 23.

[70] Докладніше цей матеріал буде висвітлено в статті: Пуцко В., Фиголь М. Византийские рельефные иконы из средневекового Галича.

ментального кам'яного різьблення, котре, несподівано виникнувши, так само несподівано занепало, не пустивши глибокого коріння на київському грунті. Події 1204 р. сприяли еміграції кваліфікованих майстрів кам'яної мініатюри, [redacted] злощасний 1240 р. безжалісно зруйнував усе, що зробили і свої, і чужі ремісники.

Річ ясна, немає ніяких підстав сумніватися у тому, що на сьогодні відома мізерна частина візантійського художнього імпорту до Київської Руси. Але і за випадковими прикладами можна з'ясувати загальне значення візантійського художнього ремесла для становлення її мистецтва. Воно стало тим містком, котрий надійно з'єднав молоду християнську культуру Східної Європи з віковічними традиціями, коріння яких сягали сивої давнини, досвіду еллінізму, Візантії як продовжувача римської цивілізації. Дивним може здатися, [redacted] перший погляд, що таку визначну роль відігравали переважно портативні речі. Проте взірці мають бути рухомі.

Скільки всього створено руками середньовічних майстрів, коли і сьогодні їхня художня спадщина здається невичерпною! Частина творів, про які йшлося, стала відома недавно. Вона дала можливість окреслити нові аспекти розвитку мистецтва, без урахування котрих загальна картина залишилася б неповною. У статті зафіксовано явища, засвідчені різноманітними пам'ятками, причому переважно тими, які безпосередньо віддзеркалюють візантійсько-київські культурні взаємини.

Vassyl' PUTSKO

BYZANTINE ARTISTIC HANDICRAFT AND KYIVAN RUS'

Genetic connections between the Byzantine and Kyivan Rus' artistic handicraft are of particular importance. They can be traced to the decoration of the Desiatynna Church, its stone carvings testifying to distinct Balkan influence on Kyiv art. The metal-plastics works of art from Kyiv date from 1000 and 1100 A. D. during which time the formation of the Christian arts [redacted] taking place. It was developed by both local and Byzantine artists. Among them there were [redacted] specialists from Solun'. Important evidence to the subject is provided by a series of the [redacted] called encolpions («moshchevykys») unknown to the art of Constantinople. They were transferred through the Balkans and they were very popular in Kyiv art at the turn of the 12th and the 13th cc. Similar tendencies are revealed in other Kyiv metal-plastics works where the influence of Byzantine sources is distinctly felt. The features of Constantinople carvings may be traced in small icons from the Dnipro area allegedly created by some fugitives from the city captured by the Crusaders. A study of the preserved relics shows varying professional standards of Byzantine arts brought to Kyiv. Its important mission consisted in uniting the early Kyivan culture with the ancient traditions of Byzantine arts.

Михайло ФІГОЛЬ

МЕТАЛОПЛАСТИКА ТА ІНШІ ХУДОЖНІ РЕМЕСЛА СТАРОДАВНЬОГО ГАЛИЧА

Розвиток художнього ремесла у стародавньому Галичі започатковано в період формування давньоруських міст, тобто в VIII—IX ст. На час, коли остаточно сформувалася Київська держава, ремісники-метальєри вже досконало володіли ковальством, карбуванням, ливарництвом, технікою зерні, черні та перегородчастої емалі. До найдавніших виробів з металу, виявлених на території Галича, належить знахідка із села Сапогова, що біля Крилоса,— люстро, мабуть, ще скіфського походження. Воно має вигляд полірованого кружка із бронзової бляхи з круглою ручкою. Багато предметів художнього ремесла потрапляли на Русь із Візантії. На території України знайдено велику кількість скарбів, предмети з яких походять також з інших — східних і західних — країн. У 1908 р. у Крилосі, на Митрополичому полі, при оранці виявлено скарб срібних речей VI—VII ст., які нині зберігаються у Національному музеї у Львові. Перше повідомлення про цей унікальний скарб зробив у 1913 р. І. Свєнціцький [1]. Другу публікацію підготував В. Кропоткін у 1971 р. [2] За його описом до скарбу входили такі речі:

1. Срібна чаша-дискос, прикрашена гравірованим рослинним і геометричним орнаментом з позолотою і черню. На зворотному боці дна є грецьке клеймо. Діаметр чаші 19,3 см, висота — 6,8 см, ширина піддона — 10,8 см, висота — 2 см, ширина бортика — 1,5 см.

2. Два уламки верхньої частини візантійської срібної посудини з потовщеним бортиком і двома горизонтальними рівчаками під вінцем. На зовнішньому боці посудини вигравірувано стилізовані квітки з вісьмома пелюстками та листком. Їх розміри — 10,8; 8,1 см.

3. Срібна скручена нашийна гривна із замком та подвійною петлею, один кінець має восьмигранне закінчення, другий — розплющений і загнутий гачком. Гривна погнута. Її діаметр — 25—27 см, розміри — 34×22,3 см, діаметр дроту — 0,8 см.

4. Срібний браслет із розширеним восьмигранним кінцем, прикрашений крапчастим орнаментом. Розміри браслета — 10×7,5 см, діаметр — 1,6 см (у перетині).

---

[1] Свєнціцький І. Ілюстрований провідник по Національнім музеєви у Львові.— Жовква, 1913.— С. 11.

[2] Кропоткин В. Клад серебрянных вещей VII века из с. Крылос в Поднестровье.— М., 1971.

5. Аналогічний браслет меншого діаметру, розміром 8,8×6,5 см.

6. Половинка аналогічного браслета розміром 6,5×4 см, діаметр у перетині — 1,7 см.

7. Срібний підковоподібний браслет із грубого ромбоподібного дроту. Діаметр браслета — 9×7,5 см, діаметр дроту в перетині — 0,6 см.

8. Срібний браслет із прямокутного й обрубаного на кінцях дроту розміром 5,5×5 см.

9. Срібна обручка з ромбоподібного дроту. Розмір обручки — 4,4×4 см.

Чаша-дискос і два уламки посудини належать до предметів візантійського ужиткового мистецтва, усі інші речі В. Кропоткін уважає за походженням місцевими і відносить до VIII—IX ст. Срібна чаша з Крилоса, на думку В. Кропоткіна, унікальний витвір, хоч аналогії до зображення на дні дискоса хрестів у розетках трапляються на деяких ранньовізантійських виробах з Подніпров'я (Мале Перещепине) та Прикам'я (Калганівка, Климово, Слудка, Турушево). Як відомо, такі посудини-дискоси пов'язані з Євхаристією, тому дослідник, згідно з клеймами, відносить ці вироби до періоду імператора Іраклія, що дає підстави пов'язати їх з константинопольським виробництвом першої половини VII ст. Клеймо дискоса з Крилоса не має аналогій, але, як уважає В. Кропоткін, за виглядом і формою виріб можна віднести до згаданої групи посудин і датувати тим же періодом.

Уламки згаданої срібної посудини В. Кропоткін датує VI—VII ст. Дослідник припускає, що ці посудини потрапили в Подністров'я у добу слов'яно-аварських походів на Візантійську імперію у VI—VII ст. На основі аналогій він уважає, що скарб заховано до середини або у другій половині VII ст. Це припущення, однак, не відповідає дійсності. По-перше, предмети невізантійського походження датують пізнішим періодом. По-друге, скарб був знайдений на Митрополичому полі поблизу церкви у Крилосі й міг бути закопаний під час нападу золотоординців на Галич. Подібні срібні гривни із замком з подвійною петлею знайдено разом з монетно-речовим скарбом X ст. у Крилосі 1947 р. біля городища на Княжій горі. Тоді відкрито скарб куфічних монет, до якого входили аббасидські та сасанідські дирхеми. Скарб датують другою половиною X ст.

У 1896 р. знайдено ще один срібний скарб — у Демидові, присілку села Молотова біля Миколаєва-над-Дністром, збережений у невеликій глиняній посудині, закопаній на кладовищі. Горщик розсипався при розкопуванні. Срібні предмети були передані для музею Львівської Ставропігії. У скарбі виявлено браслет, складений з двох злучених обручкою частин, пару менших і пару більших нараменників із срібної, зігнутої спірально стяжки, пару ковтків-сережок, три намистини, пару наушниць подібної форми, три перстені з печатками, перстень з крученого дроту, перстень з геометричним черленим рисунком на щитку, перстень з випалим камінцем та 65 чеських монет XIII—XIV ст., за якими, власне, датовано і речовий матеріал.

Металопластика нарівні з керамікою, ткацтвом чи різьбярством була досить розвиненим видом давньоруського ремесла. Саме в металі створено найкращі твори різноманітного призначення — як для церкви, так і для потреб княжого побуту. На Русі, як і у Візантії, місцем зосередження мистецтва була церква, у ній синтезовані праця архітектора, художника і майстра декоративно-ужиткового мистецтва. Тому художнє ремесло, як і

інші види мистецтва, культивовано в монастирях, особливо у столичних містах. При монастирях працювали різноманітні майстерні — художнього литва, ювелірні, бляхарські, керамічні, склярські інші. Такі ж майстерні, що забезпечували побут кожного двора, закладали при княжих резиденціях. Були майстерні, які обслуговували широкі верстви міського населення. Зразками для руських ремісників, зокрема ювелірів, служили насамперед візантійські вироби. Мистецтво візантійських майстрів, проникаючи на Русь, створювало певні зони свого впливу. Часто візантійські вироби просто копіювали. Але місцеві майстри намагалися також пристосувати візантійські мотиви до форм і традицій слов'янського світу. Пізніше, під впливом народної творчости, греко-фінікійська хвиля в ужитковому мистецтві слабне, а на початок XIII ст. зникала зовсім. У цей період високого рівня розвитку сягало ремесло міських майстрів, незалежних від монастирів і княжого двору. Спочатку міські ремісники наслідували розкішні княжі та боярські вироби. Засвоївши мотиви і форми візантійського чи західноєвропейського мистецтва, ювеліри стали створювати прикраси із срібла з черню, які були не гірші від виробів княжих майстерень. Уже наприкінці XIII ст. художнє ремесло стає однорíднішим і органічно входить у середньовічну руську культуру.

Серед давньоруських міст з розвинутим художнім ремеслом особливе місце належить Галичу. На території Галича знайдено велику кількість предметів художнього ремесла, які часто відносили до імпортного виробництва. Ще в 1940—1941 рр., під час археологічних досліджень на галицькому монастирищі Юріївське під керівництвом Я. Пастернака, відкрито цілий «промисловий комбінат» — ювелірну, бронзоливарну, бляхарську, ковальську, склярську й гончарську робітні.

На місці колишньої ювелірної майстерні виявлено три матриці для виготовлення способом тиснення срібної бляхи пластинок до поясів та браслетів. Одна з цих матриць (37×9 мм) має вигляд розрізаного навпіл валка. Нижня частина його гладка, а на верхній, опуклій, на обох кінцях є зображення стилізованої голови тварини (можливо, лев'ячої). Між голівками йдуть упоперек матриці три пластичні карбовані пружки, розділені двома такими самими гладкими пружками. Друга матриця, дещо менша (27×7 мм), теж має на кінцях стилізовані голівки тварин (лева) з пластичними пружками з поперечними насічками, а посередині — розміщений упоперек гладкий пластичний пружок. Третя матриця була ще менша, 20×5 мм, зовсім гладка, неорнаментована.

На місці, де була бронзоливарна майстерня, знайдено багато шматків бронзового шлаку, кільканадцять дрібних безформенних шматків плавленої бронзи, а також три матриці з твердої опоки. Одна з цих матриць була призначена для відливання бронзових двораменних хрестиків з нерухомим вушком та трьома кульками на кінцях рамен. Розміри всієї матриці становлять 72×52×22 мм, а самої форми для хреста — 22×29 мм. Друга матриця двостороння, на одній зі сторін розміщено форму для відливання круглих, опуклих ковтків з бронзи, срібла чи золота. Упоперек карбовано обвідки, посередині яких — стилізоване зображення двох обернених одна від одної пташок з поверненими назад голівками (частина матриці з голівками відбита). Розмір цієї форми в діаметрі становить 40 мм, заглиблення посередині — 5 мм. З другого боку матриці є форма для відливання з такого ж матеріалу круглих, опуклих ковтків зі скісно гратованою по-

верхнею з кульками довкола. Розмір форми — 47 мм, заглиблення посередині — 5 мм. Зверху на торці матриці литий орнамент у вигляді ромба (10×13 мм) з чотирма двораменними хрестиками посередині та одним збоку. Третя матриця теж двостороння, з одного її боку є форма на двораменний хрестик (20×26 мм), а з другого — на лунницю, вкриту сітковим орнаментом. Матриця пошкоджена. Її розміри — 35×32×10 мм *.

На місці цієї майстерні знайдено багато інших дрібних бронзових виробів побутового призначення.

На Юріївському виявлено залізні ножиці для краяння бляхи, багато зразків бронзової бляхи, кілька десятків скручених лійок з бронзової бляхи та інше.

Місце ковальської майстерні позначене шматками залізного шлаку та залізними напівфабрикатами. Були знайдені уламки господарських знарядь, залізного приладдя та інше.

На існування на Юріївському склярської майстерні вказували шматки скляного шлаку, уламки скляних виробів і велика кількість різнобарвних скляних браслетів. Тут виявлено й велику гончарну піч, що забезпечувала населення ужитковим посудом.

Такі майстерні працювали, мабуть, і при інших галицьких монастирях.

Та найбільшим осередком виробництва різноманітної художньої продукції були майстерні при княжому дворі на Золотому Тоці. Золотий Тік обстежив ще Я. Пастернак. Учений виявив тут велику кількість різноманітних речей. Це хрестики-енколпіони, сережки з трьох бусин, срібний браслет, золотий емальований ковток, срібний дармовис, керамічні плитки з грифонами, а також окремі знахідки різних металевих, скляних, кістяних та глиняних виробів господарського чи особистого вжитку. На Золотому Тоці виявлено також виріб з каменю — карніолевий рівнораменний хрестик. Серед залишків дерев'яного будинку на Золотому Тоці знайдено живе срібло, аналогії якому не траплялися ніде. Я. Пастернак припускав, що в часи Ярослава Осмомисла при дворі міг бути свій алхімік, якому живе срібло було потрібне для дослідів.

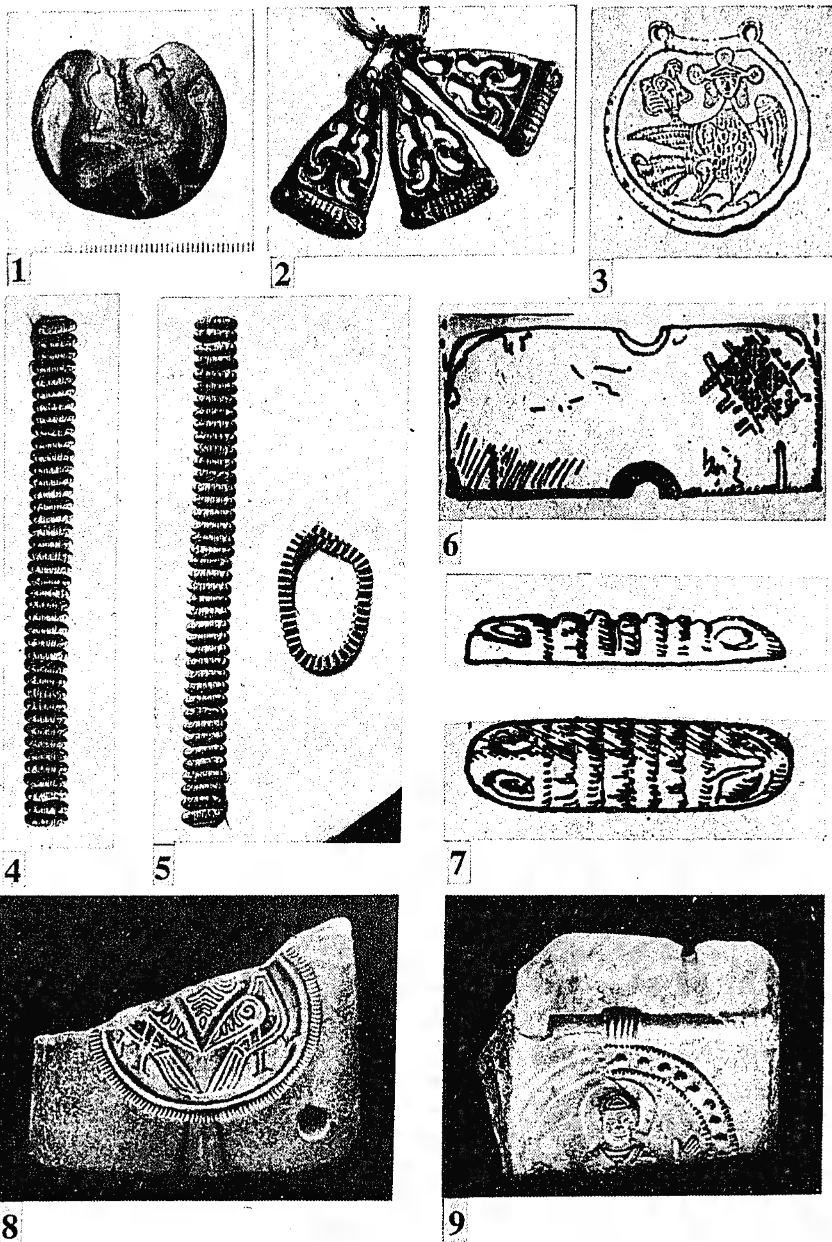
Унікальний і найцінніший серед знахідок 1940 р. золотий ковток з перегородчастою емаллю. За описом Я. Пастернака, ковток-кульчик торбинкового типу був прикрашений стилізованим геометричним орнаментом та дрібними двораменними хрестиками. Він усередині порожній, згори відкритий, довкола — п'ять дірочок, у яких первісно були маленькі кульки на коротких штифтах. Висота ковтка разом з каблучкою — 37 мм, найбільша ширина — 25 мм, вага — 11,70 г. Я. Пастернак уважав, що це витвір візантійських ювелірів.

Крім ковтка, на Золотому Тоці знайдено шматок бронзового дроту, обвиненого золотою бляшкою. Зі срібних виробів виявлено три пари сережок з трьох бусин київського типу ** (дві сережки пошкоджені, без однієї і двох бусин). На цьому місці знайдено дещо більшу прикрасу із срібла, дармовис з карбованим вушком, прикрашений тиснутим стилізованим орнаментом.

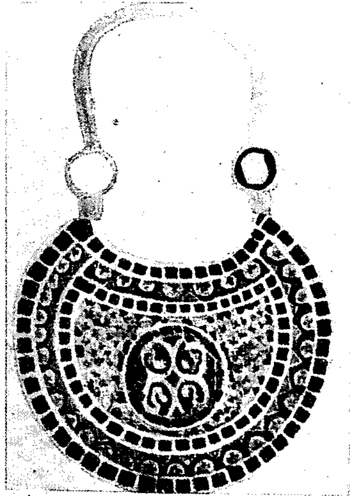
---

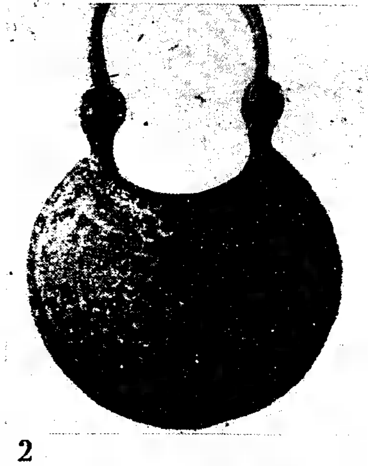
* Опис подано за Я. Пастернаком.

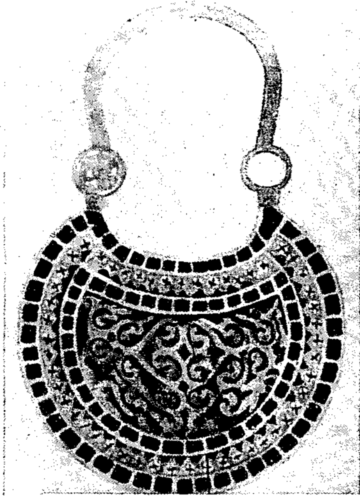
** Такі сережки трапляються і в інших досліджених княжих осередках, зокрема на Волині.



1. Бронзова матриця для емалевих виробів. *XII ст. Крилос*
2. Срібні підвіски. *XI—XII ст. Вербів (Перемишляни)*
3. Срібний ковток-підвіска з черню. *XII—XIII ст. Залісці*
4, 5. Срібні ланцюги-пояси. *XI—XII ст. Вербів*
6—9. Фрагменти ливарних формочок. *XII ст. Крилос*
7. Бронзова матриця. *XI—XII ст. Крилос*

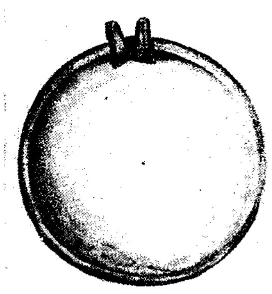

1


2

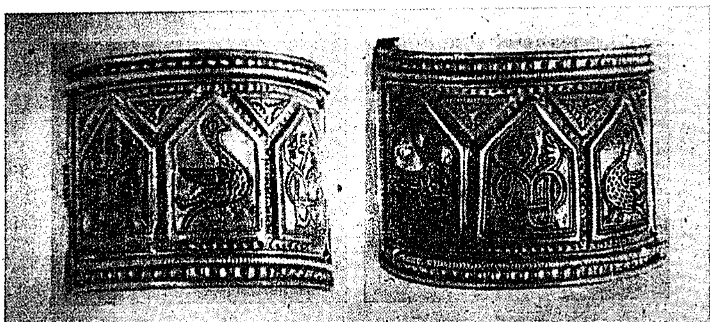

3

4

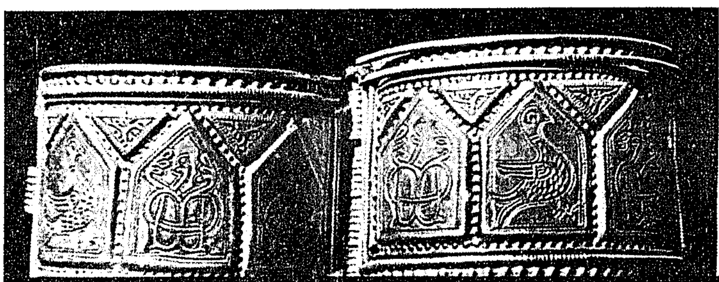
5


6

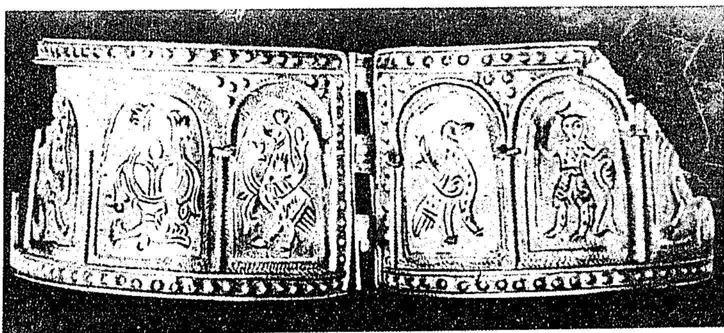
1—3. Золотий емальований ковток-кульчик. *XII ст. Крилос*
4—6. Золотий емальований ковток-підвіска. *XII ст. Крилос*



1

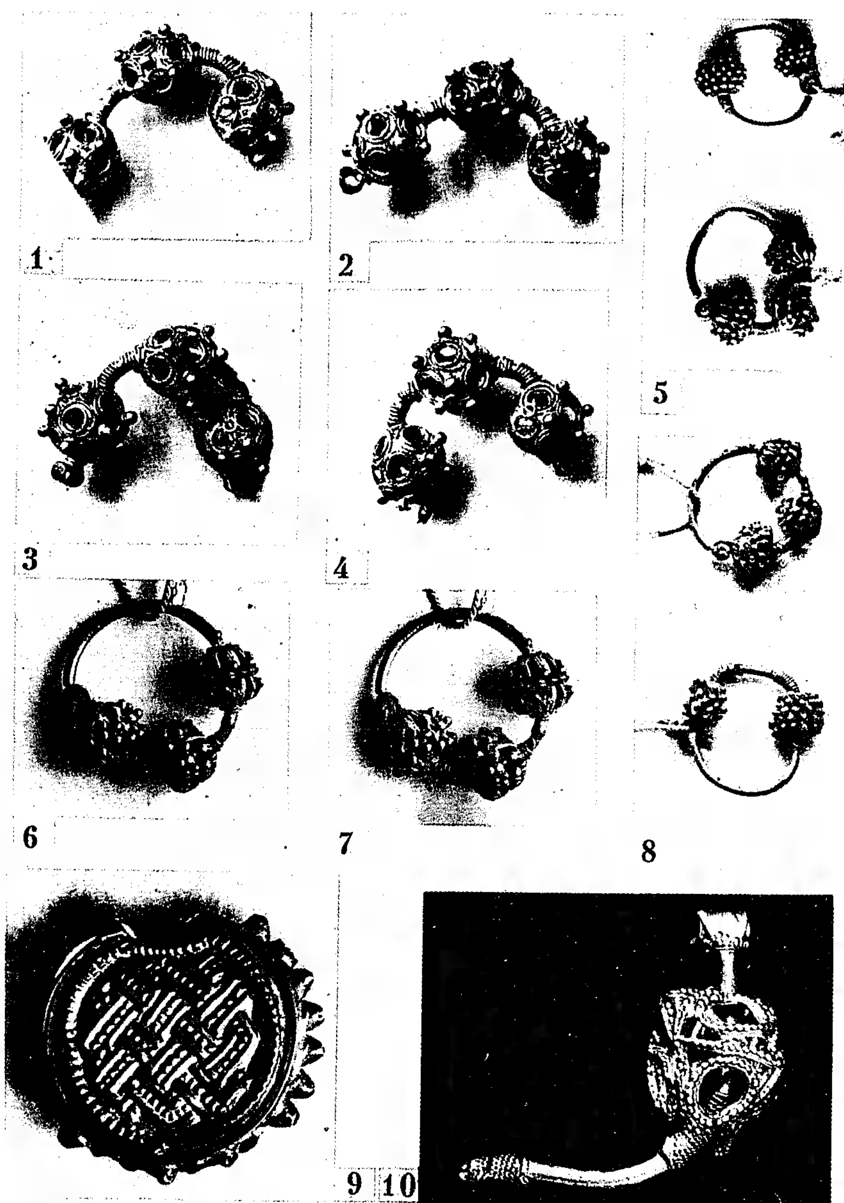


2

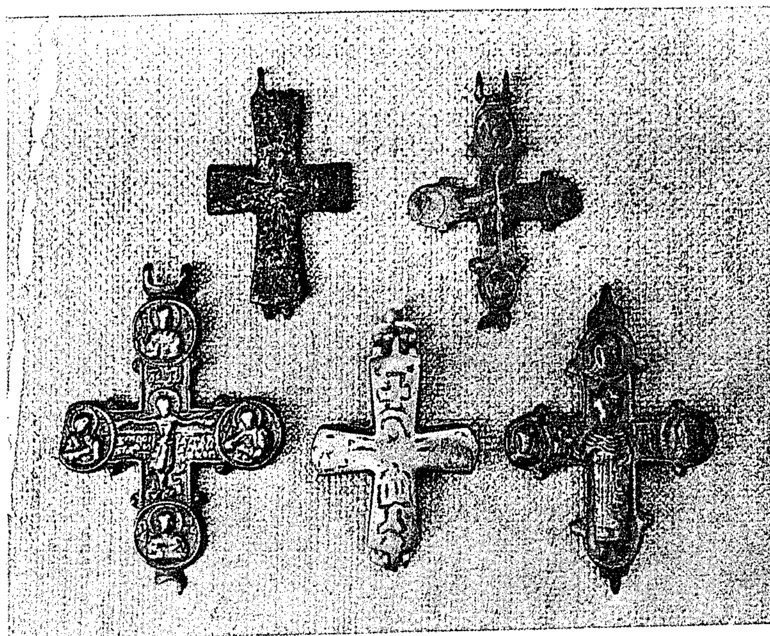


3

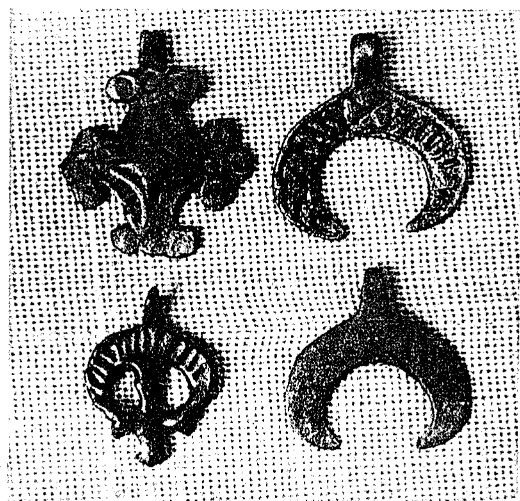
1, 2. Срібний пластинчатий браслет з чернью. *XIII ст. Вікторів*
3. Срібний пластинчатий браслет з чернью. *XIII ст. Молотів*



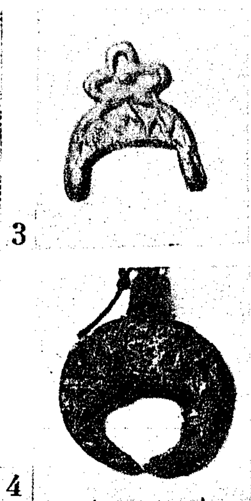
1—5. Срібні сережки. *XII ст. Вербів*
6—8. Срібні сережки *XII ст. Крилос*
9. Срібний ковток-підвіска. *XII ст. Вербів*
10. Частина золотої сережки. *XII—XIII ст. Крилос*



1



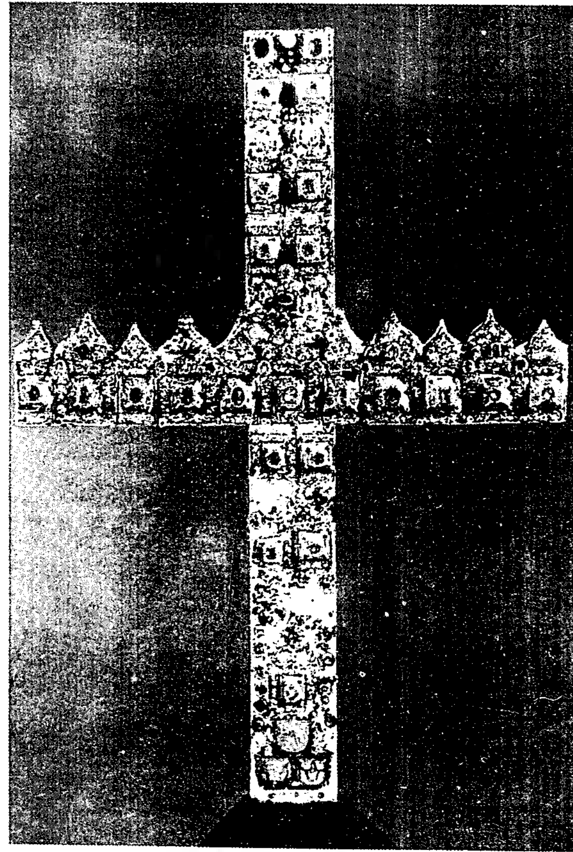
2



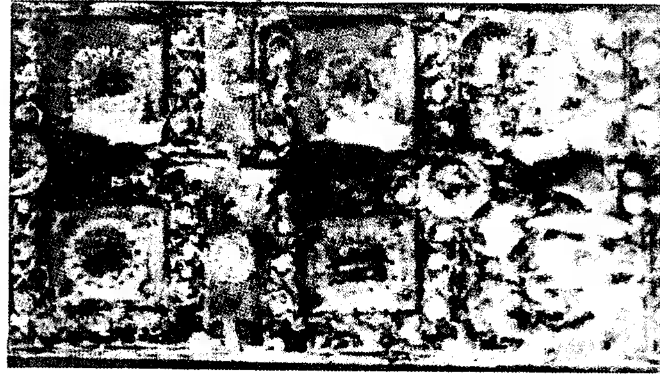
3

4

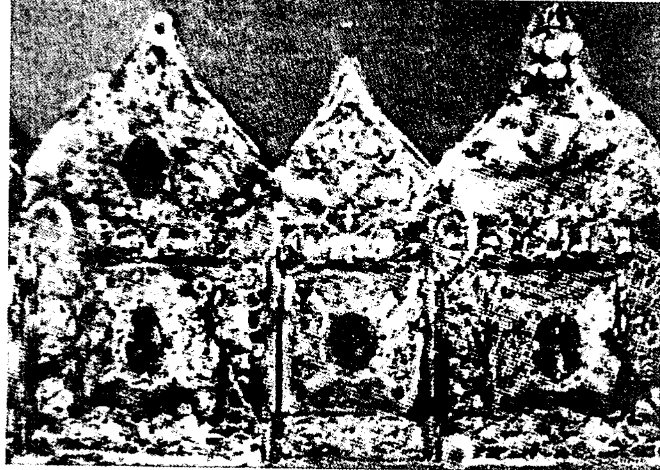
1. Натільні хрестики-енколпіони. *XI—XIII ст. Крилос*
2—4. Бронзові хрестики-лунниці. *XII—XIII ст. Крилос*



1



2



3

1. Золотий хрест з діадем. *XIII ст.*
2, 3. Діадеми золотого хреста. *XIII ст.*

Виявлено також кілька нагрудних складаних хрестиків-енколпіонів різних розмірів та нескладаних хрестиків, один з яких — у колі з поперечками на раменах. До церковного інвентаря належать і два списи для причастя, один кінець яких розширений у формі лопатки, а другий загострений (такі списи були знайдені в Крилосі ще раніше) *. Цікавий бронзовий ковток давнього типу (X ст.) — нанизаний на намисто обернений вниз півмісяць з хрестиком між ріжками. До жіночих прикрас належать два чільця з вузьких прутиків бронзової бляхи, прикрашені литим штампованим прямолінійним орнаментом, а також шість перснів та малий дротяний браслет.

Важливою знахідкою є частина пристрою для витискання знаків із зображенням пташки на свинцевих печатках-пломбах.

Наявність багатогалузевого художнього ремесла при княжому дворі, зокрема лиття, засвідчує археологічне відкриття, здійснене 1981 р., під час Галицької археологічної експедиції Інституту суспільних наук АН України ** та Івано-Франківського краєзнавчого музею під керівництвом В. Ауліха. На Княжій горі було відкрите приміщення, в якому знайдено матриці, подібні до матриць з монастирища Юріївське, низку бронзових виробів: оковки і застібки для книжок, нашивні бляшки до одягу, уламки стулок хрестів-енколпіонів. Далі виявлено три кам'яні іконки, дві відлиті, трохи окислені іконки з бронзи. Особливо важливою знахідкою, яка вказує на велике ливарне виробництво, були тигельки (154 шт.) із залишками слідів від бронзи і срібла. Такої кількости тиглів в одному місці не виявлено більше ніде на території Руси. Поряд знайдено вісім матриць для виготовлення різної форми нашивних бляшок, окремих частин складних пустотілих прикрас із тонких листів срібла й золота, що вказує на зв'язок виявленого приміщення з бронзоливарним і ювелірним виробництвом [3].

Існування у Галичі міського художнього ремесла, незалежного від княжих і монастирських виробництв, підтверджує відкриття таких майстерень на Підгородді — ремісничому посаді, які виявив під час археологічних розкопок 1951 р. В. Гончаров. Це залишки кількох глинобитних печей, горна для виплавлення міді, відходи бронзоливарного виробництва, сліди горна для виплавлення заліза, бляхарські майстерні тощо.

Асортимент знайдених під час археологічних розкопок виробів міських ремісників доволі обмежений: здебільшого це гривни, нескладні браслети, перстені, виконані з гранованого та круглого дроту, а також типові побутові бронзові прикраси на зразок підвісок з трьох бусин, лунниць, дармовисів.

Художнє ремесло, зокрема побутового характеру, розвивалось і в сільській місцевості. Продуковані тут ковальські, ювелірні та гончарські вироби були розраховані на обмежене коло людей.

Біля княжих столичних городів лежали цілі промислові села, які виготовляли продукцію для міського населення. Наприклад, біля Галича було ремісниче село Боднарів, у якому займалися виготовленням тільки виробів з дерева. У Сапогові працювали шевці-кожум'яки, у селі Гуті — гутники.

---

* Аналогічні знахідки виявлено у Звенигороді.

** Тепер — Інститут українознавства імені І. Крип'якевича АН України.

[3] А у л і х В. Ковалі золота, срібла й міді давнього Галича// Жовтень.— 1987.— № 10.— С. 98.

Поширеним видом декоративно-ужиткового мистецтва на давньоруських землях була емаль — і перегородчаста, і виїмчаста, що прийшла на Русь із Візантії, яка, своєю чергою, успадкувала її від культури стародавнього Сходу.

Із літописних та інших літературних джерел довідуємося, що князь Володимир Василькович (1270—1288) пожертвував перемиській кафедрі Євангеліє-апракос, мальоване та куте золотом і перлами, Спас на ньому був з емалі. Люблінській церкві пожертвував той же князь Євангеліє, яке окув золотом і коштовним камінням та перлами, «Деісус» на ньому був виконаний з золота, цяти (ланцюги) — великі, з фініфтю, прекрасні на вигляд, друге Євангеліє-апракос — покрите оловітом. Князь поклав на нього цяту з фініфтю із зображенням святих мучеників Бориса і Гліба.

Фігурною і орнаментованою емаллю були декоровані ковтки-підвіски, всередині яких клали ароматичні речовини. Ковтки прикріпляли до чілець на голові або носили на грудях як медальйон. Емаллю декорували кільця княжих та боярських ланцюгів (барм), нагрудні хрести (енколпіони) та медальйони. Коштовність матеріалу для емалевих виробів вимагала високої майстерности виконання.

Не всі знахідки емалей були візантійським імпортом. Навпаки, багато речей — місцевої роботи, з них видно, що майстри добре засвоїли техніку виробництва й стильові тонкощі.

У 1975 р. у московському видавництві «Наука» видано монографію Т. Макарової «Перегородчасті емалі Давньої Руси» [4], у якій вперше зроблено огляд майже всіх відомих пам'яток емальєрного виробництва. Як видно з каталогу творів, доданого до монографії, дослідниця мала у розпорядженні 158 одиниць. Через докладний порівняльний аналіз збережених в оригіналах або відтворених виробів Т. Макарова робить широкі узагальнення, зокрема виникнення цього виду мистецтва на Русі пов'язує з локалізацією та створенням в окремих регіонах своєрідних шкіл. Із пам'яток давнього Галича Т. Макарова розглядає тільки дві речі: відомий з фотографії та малюнка вже згадуваний ковток, який знайшов Я. Пастернак, та трапецієподібну нашивну бляшку. Вона «вкладає» ці речі в систему давньоруських виробів і робить з цього відповідні висновки. Ковткам як одній із типових частин головного убору давньоруської жінки в роботі Т. Макарової присвячено окремий розділ. Розглядаючи проблему походження цього виду прикрас, автор говорить про те, що між візантійськими і давньоруськими ковтками — довгий шлях розвитку і що проміжні ланки між ними втрачено. Однією з цих ланок, на її думку, може бути ковток з Галича.

З руськими ковтками цей виріб споріднює загальна будова. Візантійські впливи — суцільне заповнення площин малими хрестиками в кружечках і емаллю з рослинним орнаментом [5].

Галицький ковток не має аналогій серед давньоруських виробів. Чи це виріб місцевого характеру, чи греко-руських майстерень, нині сказати важко. Допомогти у пошуках відповіді на це запитання можуть тільки нові знахідки.

---

[4] Макарова Т. И. Перегородчастые эмали Древней Руси.— М., 1975.

[5] Ці особливості Б. Рибакова називає обласними особливостями місцевої школи. Див.: История культуры древней Руси.— М.; Л., 1955.— Т. 2.— С. 422.

Т. Макарова робить спробу пов'язати галицький ковток за характером орнаментальних сюжетів і колірної гами з майстернею Лазаря Богші, творця відомого науці емалевого хреста Євфросинії Полоцької (1161) [6]. Цього майстра вважали київським ювеліром.

Щодо трапецієподібної бляшки з емалями, то її призначення, з огляду на форму і орнамент, не викликає у Т. Макарової сумнівів: це — частина жіночого нашивного чільця чи діадеми. Цю прикрасу вона вважає високопрофесійним твором. Дослідниця мала у розпорядженні тільки дві речі з Галича, проте припускає діяльність там емальєрної майстерні [7].

На сьогодні нам відомо тільки чотири вироби з перегородчастою та виїмчастою емаллю. Крім двох уже згаданих емалей, під час археологічних досліджень Княжої гори в Галичі 1940 р. у культурному шарі XII ст. на території ймовірного дитинця на Золотому Тоці знайдено золотий колт. Він мав форму кошичка. Корпус колта творили дві спаяні вигнуті золоті пластинки півмісяцеподібної форми з прикріпленим до них високим вушком. Зовнішнє ребро прикрашали п'ять золотих кульок (збереглися сліди отворів для них). Діаметр корпуса колта — 25 мм, висота разом з вушком — 37 мм. Зовнішня поверхня бокових пластинок корпуса вкрита оригінальними орнаментальними композиціями, виконаними в техніці перегородчастої емалі. З обох боків по периметру колта є два паралельні ряди квадратиків чорного кольору. Простір поміж ними заповнений рядами трикутників та кружечків з хрестиками всередині. Крім згаданих квадратиків, уся композиція вирішена в синьому, червоному і голубувато-білому кольорах. Центральна частина кожної із сторін різна.

На одному боці в центрі розміщено в колі символ дерева життя у вигляді хреста з чотирма пагінцями. Зображення трикутної форми відтворює корінь і стебла, які від нього відходять. Решта площі заповнена кружечками з хрестиками. На зворотному боці, посередині, зображено на тлі двох горизонтально розміщених щитків серцеподібної форми дерево життя у вигляді чотирираменного хреста з пагінцями на кінцях рамен. Решта площі заповнена стилізованим рослинним орнаментом — плетінкою спірально вигнутих пагінців. Сюжет проростаючого пагінця, який символізував появу нового життя, був пов'язаний з весільно-обрядовими мотивами, тому знахідка могла належати до весільного жіночого убору. Це підтверджує і та обставина, що колт прикрашений емаллю з обох сторін. Цей колт не має аналогій серед відомих ювелірних виробів Київської Руси. Однак подібні орнаментальні сюжети широко використовували давньоруські емальєри і в інших містах.

Прикраси дуже часто виконували функцію оберегів, а їх орнаментика мала глибокий символічний зміст.

Особливо поширений мотив дерева життя — крину. Б. Рибаков доводить, що стилізовані рослинні орнаменти, зокрема символ дерева життя, зумовлений пережитками культу сил природи, який зберігся з дохристиянських аграрних релігій [8].

Мотив хрестиків у кружечках Т. Макарова трактує як один з варіантів городків — символу огородженого простору, домашнього затишку. Городки

---

[6] Макарова Т. И. Перегородчастые эмали...— С. 73.
[7] Там же.— С. 100.
[8] Рыбаков Б. О. Язычество древних славян.— М., 1981.— С. 471—525.

передають добрі побажання, поширюючи їх на дім людини [9]. Цей орнаментальний мотив виступає не тільки на згаданому колті, а й на хресті для Євфросинії Полоцької роботи Лазаря Богші. На близькість обох виробів вперше звернула увагу Т. Макарова, яка вважає, що такі стилістично близькі твори емальєрного мистецтва, виходячи з дати на хресті Лазаря Богші, можна датувати другою половиною XII ст.

Існує також проблема походження цих творів. Деякі дослідники, наприклад Л. Алексєєв та Г. Штихов, уважають Лазаря Богшу полоцьким майстром, вихідцем з місцевої школи. Т. Макарова, враховуючи стилістичні особливості його творів, пов'язує особу Богші з київською школою і припускає, що він міг заснувати в Полоцьку тимчасову майстерню для виконання замовлення Євфросинії Полоцької.

Кольорова гама галицького колта, у якій переважають синя, червона і біла барви, а чорний колір відіграє другорядну роль, пов'язує його більше з київською школою.

Найімовірніше, що і Лазар Богша, і творець галицького колта були вихідцями з однієї, київської, школи. Де ж, у такому разі, згаданий колт був створений — у давньому Галичі чи його звідкись завезли? Знахідки, виявлені останнім часом на території Галича, підтверджують місцеве виробництво жіночих прикрас, декорованих перегородчастими емалями. Такого типу ковтки були поширені на Київщині та Чернігівщині. Близький до галицького ковток знайдено у Володимирі-на-Клязьмі — очевидно, завезено його туди з Галича.

До елементів, пов'язаних з жіночими прикрасами, належить і частина золотого виробу трапецієподібної форми, розміром 16×27 мм, прикрашена орнаментом перегородчастої емалі. Тут теж своєрідна кольористична гама — поєднання білого, червоного і голубого. У центрі пластинки зображено трилисту лілею, а по боках від лілеї — чотири пагінці. Мабуть, це одна з крайніх пластинок золотої діадеми.

Ще одним елементом, який можна віднести до фрагментів жіночої прикраси, є бронзова пластинка розміром 14×19 мм із збірки краєзнавця Л. Чачковського [10], прикрашена геометричним орнаментом, виконаним у техніці виїмчастої емалі. Емаль цієї пластинки червона і жовта.

У 1972 р., під час розкопок на княжому дворі, знайдено предмет, прикрашений перегородчастою емаллю тільки з одного боку. Його діаметр — 42 мм. Він складається з двох випуклих круглих мисочкуватих золотих пластинок, з'єднаних дужкою, карбованою рядком дрібних кульок. Дужку завершує подвійне вушко. На лицьовій стороні зображено символ дерева життя, композиція якого заповнює всю площину. Зображення складається з чотирьох криноподібних пагінців, розвернутих у різні боки від стилізованої крони дерева і його серцевини. Внизу, у трикутнику, який символізує корінь, зображено насіння — символ проростаючого життя. До речі, декор галицьких перегородчастих і виїмчастих емалей завжди був тісно пов'язаний з фольклорними сюжетами. Міське ремесло — як масове, так і індивідуальне — розвивалось, отже, на основі народної творчости [11].

---

[9] Макарова Т. И. Перегородчастые эмали...— С. 21.

[10] Чачковський Л., Хмілевський Я. Княжий Галич.— Станіслав, 1938.

[11] Аулух В. П., Фіголь М. П. Перегородчасті емалі давнього Галича // Народна творчість та етнографія.— 1984.— № 3.— С. 81—83.

Колористичне вирішення медальйона побудоване на поєднанні зелено-голубої, білої і червоно-коричнуватої емалей, що добре гармонує із золотом. Оригінальне у декорі галицьких виробів колористичне і тональне вирішення відрізняє їх від виробів з інших центрів і підтверджує їхнє місцеве походження. Досконала техніка виконання медальйона та подібних предметів художнього ремесла засвідчує високу майстерність ювелірів. Зокрема, дуже послідовно напаювано і розміщувано перегородки, які розмежовують гнізда для емалей. Згаданий медальйон трохи пошкоджений, що призвело до випадання частин емалі із гнізд. Він теж не має повних аналогій серед відомих давньоруських коштовностей. Правда, подібні, хоч не такі виразні зображення дерева життя трапляються на багатьох давньоруських виробах. Найчастіше вони виступають на колтах у комбінаціях з іншими фігурними зображеннями. Ілюстрацією можуть служити опубліковані Т. Макаровою колти з Чернігова, Княжої гори в Києві та інші [12].

Оскільки виявлений у 1972 р. медальйон односторонній, він, мабуть, служив підвіскою для святкового намиста.

Нова знахідка на терені Галича — бронзова матриця для карбування бокових бляшок для колтів із зображенням пташки. Викарбовані на матриці заглиблення заповнювали емалями. Як уважають дослідники, ця річ має особливе значення для історії галицького ювелірного мистецтва, бо є безсумнівним свідченням того, що місцеві ювеліри володіли такою складною технікою, як перегородчаста емаль [13]. Матриця з виїмкою у верхній частині має круглу, випуклу форму, діаметр її — 39 мм, посередині — 6 мм. Виготовлена вона, очевидно, в односторонній ливарній формочці. На лицьовому боці посередині є заглиблене зображення птаха, обабіч якого симетрично розміщені два зображення рогів. На давньоруських прикрасах такі роги символізують достаток і звичайно були декоровані орнаментом або городками. Матриці для виготовлення колтів — рідкісні знахідки. Т. Макарова, розглядаючи технології виготовлення давньоруських колтів, оздоблених перегородчастими емалями, наводить лише одну матрицю з розкопок В. Хвойки. Однак київська матриця конструктивно відрізняється від галицької. Вона складається з випуклої гладкої металевої форми і накладного шаблона з прорізним орнаментом.

Галицька матриця має заглиблене зображення безпосередньо на основі. Матриці такого типу, але з іншими зображеннями, знайдено на Райковецькому городищі.

Перегородчастими емалями були прикрашені також хрести-енколпіони. До такого типу прикрас належить бронзовий енколпіон з емалями, знайдений у Звенигороді й умовно датований XI ст. * Це хрестик з прямим закінченням рамен грецького типу. На лицьовій стороні є зображення Розп'яття, а на зворотній — орнаментальний декор. На відміну від візантійських емалевих енколпіонів, тут переважають синій, пурпуровий та білий кольори. Схематичне зображення Розп'яття та орнаментальний декор, близькі до народних мотивів, дають підстави говорити про давньоруське походження енколпіона.

---

[12] Макарова Т. И. Перегородчастые эмали...— Табл. 4, рис. 4; табл. 5, рис. 3.
[13] Аулiх В. В. Ковалі золота...— С. 97.
* Зберігається у збірці музею «Олеський замок».

Окремі елементи галицьких прикрас [redacted] емалями дуже близькі за стилем і зображеною символікою до київських. Це може бути викликане прагненням галицьких ремісників наслідувати досконалі київські вироби. Цілком можливо, що галицькі майстри навчалися у київських ювелірних майстернях. У всякому разі, наявність спільних рис у ювелірних виробах — безперечне свідчення культурних взаємовпливів і безпосередніх творчих контактів.

Багато виробів із золота й срібла, прикрашених самоцвітами й перлами, входило [redacted] оздоблення ікон, княжих і церковних реліквій, [redacted] також княжої одежі та військового спорядження.

Із літописних хронік довідуємося, що одяг князя Данила Романовича, [redacted] також його кінь були напрочуд гарні: кульбака — з червоного золота, лук і меч — оздоблені різними чудовими прикрасами, каптан на ньому був із грецької золототканої парчі, облямований плоскою золотою мережкою, чоботи — із зеленої шкіри, теж вишиті золотом.

Є згадка про те, що коли Данило будував місто Холм, то спровадив туди [redacted] усіх сторін «ковалів заліза, міді і срібла» [14].

У Галицько-Волинському літопису [redacted] переліку заслуг князя Володимира Васильковича, небожа князя Данила, довідуємося, що князь передавав багатьом церквам ікони в коштовних шатах із самоцвітами, проти яких сам малюнок відступає на задній план.

«Ікони золоті» пожертвував Володимир Василькович для церкви в Бересті, ікону, ковану сріблом, «с каменіем дорогим», подарував церкві святого Дмитра, образ Спаса, окований золотом, [redacted] коштовними каменями, дав для церкви в Любомлі. Туди ж подарував ікони Спаса [redacted] золоті намісну, святого Георгія і гривну золоту з перлами.

Коли Володимир Василькович тяжко захворів, то роздав своє майно убогим: «Золото і серебро, і каменіє дорогое, і пояси золотії отца своего і серебряніе, і свої, іже бише по отци своем стяжал, все розда і блюдо великое серебряное, і кубки золотіе і серебряніе, сам перед своїм очима поби і поля в гривні монисто великое золотое баби своей і матери своей поля і розосла милостиню по всей землі». Про багаті й пишні убори представників княжого двору можна скласти уявлення з опису мініатюр Трірського Псалтиря. З нього довідуємося, як багато важили у княжому побуті того часу золоті та перлові прикраси, браслети на зап'ястя, нашивки перлин і коштовного каміння, діадеми тощо.

Важливе для нас повідомлення польського хроніста Траски про те, що коли поляки в 1340 р. заволоділи Львовом, то в їхні руки потрапили княжі скарби із золота, срібла та інші коштовності, нагромаджені протягом століть. Серед них були дві княжі діадеми, золочений престол, оздоблений самоцвітами, багата мантія, хрести з щирого золота, з яких один [redacted] у собі великий шматок дерева [redacted] «господнього хреста». Усі ті скарби увійшли до коронної скарбниці у Кракові. У кафедральній скарбниці Вавеля донині зберігається прекрасної роботи золотий хрест. В одному з описів другої половини XIX ст. [15] мовиться про високий, з лікоть, хрест греко-руської форми зі шматком дерева з Господнього хреста, закритий «сіттю», сплетеною [redacted] безлічі листочків, пташенят, звірят і людських фігур, дуже ретель-

[14] Голубець М. Начерк історії українського мистецтва.— Львів, 1922.— С. 126—127.

[15] Opis Krakowa, jego okolic.— Kraków, 1862.— S. 43.

но виконаних. Серед тої чарівної мережки — 60 самоцвітів і 100 перлин [16].

Під час реставрації цього хреста з діадемами у другій половині XV ст. на його підставці вміщено пластинку з гербом Яна Жеховського, краківського єпископа (1472—1488), герб капітули краківської кафедри, а також польського орла. У книжці «Музеї Кракова» [17] є детальний опис цього хреста, зокрема діадем, які складаються з прямокутних і квадратних пластинок, завершених фігурними зубцями. Усі квадратні частини декоровано емаллю, а також ажурно сплетеним рослинним орнаментом, у який закомпоновано фігурки рицарів, вершників на конях і фантастичних птахів. Діадеми декоровані також коштовним камінням і перлами. Польські мистецтвознавці вважають, що вони венеціанського або угорського походження і належать до жіночих корон візантійського типу. Хрест з діадемами датують другою половиною XIII ст., у його опис входять: дерево, оббите золотою бляхою, перли, коштовне каміння, емаль. Розміри — 83,5×58 см. Зберігається хрест у краківській кафедральній скарбниці [18].

До галицьких реліквій належить і корона Данила Романовича, яку папа Інокентій IV прислав на коронацію князя у Дорогичині 1253 р. Цю корону, перероблену на владичу митру, переховувано в перемиському кафедральному соборі. Звідси її вивезли 2 червня 1915 р. до Петербурга. Згідно з іншою версією, корону в 1942 р. передано перемиським єпископом у Ватиканський музей, де вона нібито зберігається досі [19].

Сама корона складається із золотої діадеми з фігурним зубчатим завершенням. З восьми зубців один — чоловий — дещо більший. Орнаментика корони виконана в техніці художнього литва із золотими накладними обрамленнями для коштовних каменів різної величини. Додана до корони верхня частина (митра) з парчі має зображення чотирьох золотом шитих херувимів і завершена хрестом. Уся митра обрамлена перлами *.

Сказане ще раз підтверджує наявність у Галичині великої ювелірної майстерні, що працювала для потреб княжого двора.

Крім емалі, в орнаментації виробів із золота і срібла застосовувано рисунок черню, тобто техніку оксидування. Поширеною була в декорі й філігрань. Рідше, здебільшого для оздоблення окладів ікон і церковних книг, використовували коштовне каміння.

До виробів галицького художнього ремесла належать і два великі срібні браслети-нараменники. Один з них, знайдений 1896 р. у Демидові, складається з двох симетричних половинок, закінчених рядом тонких срібних каблучок, що входять одна в одну, як шарніри. Кожна з половинок браслета всередині гладка, а назовні має вигравіруваний орнамент, оточений рамкою у формі накладених на пластинку аркад, що поділяють кожну половину на три поля. Середня частина однієї половини має схематичний рисунок лілеї, середня частина другої — рисунок людини в гостроверхій шапці, яка однією рукою тримає ратище, а в другій — якусь здобич. Бічні сторони

---

[16] Голубець М. Начерк історії...— С. 126—127.
[17] Muzea Krakowa. Arkady.— Kraków, 1981.— S. 21—23.
[18] Ibid.
[19] Див.: Дзвін.— 1990.— № 3.— С. 91.
* Збереглася кольорова репродукція із зображенням цієї корони, яке з оригіналу намалював художник А. Скруток.

обох половинок прикрашені симетричними зображеннями птахів (можливо, голубів), що сидять, піднявши голови і крила.

Другу пам'ятку — срібний браслет для зап'ястя — знайдено [redacted] селі Вікторові біля Галича. Він теж скаладається з двох широких стулок, з'єднаних, як і молотівський браслет, шарніром. Одна половинка поділена на три частини аркоподібним обрамленням. Поля цих частин заповнені стилізованим плетінчастим орнаментом. Друга половинка теж має аркоподібне розчленування на три частини. У середній частині зображено птаха, а у двох бокових розміщено стилізовані плетінчасті орнаментальні композиції.

Ці браслети подібні до браслетів києво-чернігівського виробництва. Щоправда, [redacted] немає у декорі зображення людської постаті, рідкісними є й зображення голубів. Це теж указує на місцевий характер виробництва згаданих срібних прикрас.

На території Галича трапляються також браслети з пластинок зігнутої спірально стяжки, часто — декоровані геометричним орнаментом. Два таких срібних браслети входили до складу Молотівського скарбу. Один, бронзовий, був знайдений на княжому дворі в селі Княжому біля Коломиї.

Цікаві своїм напівхристиянським, напівпоганським характером «змієвики» — круглі двосторонні медальйони, на одному боці [redacted] був напис і фігурне зображення архангела Михаїла, [redacted] зворотньому — плетінковий змієподібний орнамент, від чого й походить назва прикраси. Такого типу срібний «змієвик» знайшов у румовищах Спаської церкви дослідник галицької старовини Л. Лаврецький[20]. Його діаметр — [redacted] з невисоким рельєфом. Виконано виріб способом литва [redacted] матриці. Аналогічний «змієвик» був знайдений в околицях Галича. Його діаметр — 5,5 см *.

«Змієвики» служили талісманами проти недуг і чарів. Срібні або золоті «змієвики» носили князі й багаті бояри під час походів. Походять галицькі знахідки, мабуть, [redacted] Візантії або є копіями. Про це свідчать грецькі написи на них. Аналогом княжих «змієвиків» може служити золотий «змієвик» Володимира Мономаха. Зображення змії — символ дуже давній. Поширений в ранньосередньовічному мистецтві в скульптурі та мініатюрі, він перейшов у романське мистецтво, де зміїв зображувано в усій різноманітності символічних значень. Наприклад, символіку змії пов'язували з оновлен[redacted] людини завдяки жертві Христові і поєднували із значенням «змія-спокуса». Це були відгомони давніх уявлень про природу як про арену постійної боротьби добрих і злих сил.

Дуже поширеною на Русі XI—XII ст. була скань, або філігрань. Ювелірні вироби з тонкого скрученого золотого, срібного чи мідного дроту — здебільшого перстені — виявлено [redacted] археологічних розкопах у Звенигороді, Галичі, Перемишлі. Найкраща серед них звенигородська знахідка — срібний перстень, виконаний у техніці скані в поєднанні [redacted] емалями і чернью **.

Два срібні перстені з печатками були в Молотівському скарбі. На плоских круглих щитках зображено птахів з розпростертими крилами. На одному [redacted] них в обідку є кириличний напис — «печать Івана», на другому — «печать Скачка».

[20] Лаврецький Л. Розкопы под Галичем// Зоря.— 1882.— Ч. 9.

[redacted] Зберігається у Київському історичному музеї.

** Зберігається у збірці музею «Олеський замок».

Перстені з печатками знайдено і в Галичі, але їх щитки декоровані родинними знаками або розеткою.

На території Галича Я. Пастернак у 1936 р., розкопуючи угорські могили, появу яких тут пов'язують з часом переходу угорців через Київ, Володимир, Галич на землі Паннонії, в одній з найбільших могил (14 м у діаметрі) виявив поховання знатного дружинника, сімнадцять золотих пластинок і кільканадцять срібних бляшок із витиснутим рослинним орнаментом. Пластинки мали дірки для нашивання на шкіряний каптан та головний убір. Знайдено там же і золотий перстень з великим корнеолевим вічком, а також дві пружки золотої бляшки. Були речі також з бронзи і заліза, які належали до кінської збруї і спорядження воїна. Подібний інвентар знайдено і в другій могилі, де були поховані вершник та його кінь.

Про налагоджене ювелірне виробництво у давньому Галичі свідчать часті знахідки жіночих прикрас. Три пари срібних ковтків-сережок «київського типу» (дужка з трьома бусинами, прикрашеними зернью) знайшов Я. Пастернак біля Золотого Току на Вивозах ще під час археологічних розкопів 1938 р. Тоді ж було знайдено і три пошкоджені ковтки такого самого типу, дармовис — більшу нагрудну прикрасу з дугової бляшки з поздовжнім карбованим вушком, уже згадані бронзовий ковток старого типу (X ст.), лунницю з хрестиком між оберненими вниз ріжками, два чільця з вузьких пластинок бронзової бляхи, прикрашені литим, штампованим прямолінійним, геометричним орнаментом, малий дротяний браслет і половина бляшаного браслета, а також шість перснів. Бронзові орнаментальні чільця — часті знахідки на території Галича, мабуть, виробництво їх тут було масовим. Також знайдено персні з бронзи з щитком, на якому є розетки — восьмипелюсткові квітки або монограми власника, часто — з очком для коштовного каменя.

Цінною знахідкою є частина золотої сережки (одна намистина з більшою частиною дужки), виявлена 1976 р. на полі Церквиська, де в часи княжого Галича при головній міській дорозі на Підгородді стояла церква Благовіщення. Намистина трохи пом'ята, але збережена загалом добре. Можна визначити спосіб її виготовлення та мистецьку вартість. Діаметр сережки — 1,5 см, довжина збереженої частини дужки — 4,5 см. Ажурну частину творять вісім кілець, поділених поперечками, які утворюють квадрат. Усередині квадрата є кільце діаметром 5 мм. Кожне кільце і поперечки мають напаяні зернятка золота. Філігрань надає прикрасі мистецького шарму, створюючи чудову гру світла. Частина збереженої дужки з одного боку має вушко, між намистинами вона обвита тонким дротиком, на який теж напаяні зерна золота.

У 1920-х рр. біля села Вербова Бережанського району, поблизу Галича, знайдено срібний ковток-підвіску з тисненим плетінчастим орнаментом, облямований тисненою зерню. Такого типу срібний ковток галицького виробництва виявлено в селі Кичківці на Львівщині. Тут на тонкій срібній платівці відбито орнамент з опуклих переплетених смуг, проміжки між якими заповнені імітаційною зерню. Матрицю для таких ковтків Я. Пастернак знайшов у Крилосі ще 1938 р.

Серед ювелірних виробів у скарбі, знайденому біля Вербової, було вісім «аграфів» * із зігнутою дужкою, скріплених між собою по чотири скру-

* Один «аграф» складається з трьох бусин.

ченим дротиком. У Львівському історичному музеї зберігається 12 таких зігнутих дужкою «аграфів», теж скріплених дротиком по шість штук *. Подібні «аграфи» знайдено ще 1896 р. у Володимирі-на-Клязьмі. Ю. Полянський, який опублікував Вербівський скарб, дійшов висновку, що знайдені у Вербові «аграфи» не що інше, як «чільце» [21] — святкова жіноча прикраса на голову, правдоподібно, для весільного ритуалу. Весільні «чільця» побутують [redacted] Гуцульщині донині.

Багато ювелірних виробів — жіночих прикрас було в складі скарбу із села Заліся біля Кам'янця-Подільського. Р. Корзухіна відносить їх до галицьких виробів [22]. Підтверджують це подібні знахідки на Золотому Тоці у Крилосі, зокрема срібна підвіска, виконана тисненням ромбоподібної форми. У Заліському скарбі знайдено ковтки-сережки з подібним до галицької форми зображенням двох галок, повернених спинками і голівками до себе, з обрамленням у вигляді кульок. Друга сережка [redacted] зображення двох зміеподібних драконів з переплетеними хвостами. Цей сюжет побутував тільки в галицькому мистецтві. Найважливіша знахідка, яку теж вважаємо галицьким виробом,— срібний ковток-сережка з малюнком сирина, виконаним черню. У 1988 р. в Крилосі знайдено бронзову матрицю із зображенням такого сирина, яка теж підтверджує, що такі ювелірні вироби створювались у Галичі, [redacted] вже звідси поширювалися по всій Русі, зокрема, у час, коли Галич став за Осмомисла одним з найбільших економічних і політичних центрів Західної Руси.

У Заліському скарбі було і намисто із 24 срібних ажурних намистин овально-довгастої форми. Серед срібних речей згадаємо витий срібний перстень, на щитку якого є монограми у вигляді хрестика **.

В археологічних розкопах під керівництвом В. Ауліха часто трапляються знахідки жіночих прикрас у вигляді трьох намистин-ковтків, різних [redacted] типом.

При розкопах кафедри Ярослава Осмомисла Я. Пастернак виявив поряд з домовиною [redacted] у притворі собору останки дівчини, на черепі якої збереглася діадема з парчі, орнаментованої золотою ниткою, яка досить добре збереглась. Розміри парчі — 310 мм завдовжки і 26 мм завширшки. Золотою ниткою вигаптувано мотив двох відвернених одна від одної спіральок з оздобленими крильцями по боках [23].

Більш традиційним і архаїчним було мистецтво ремісничого посаду. На деяких жіночих прикрасах, як-от на намистах [redacted] лунницями, помітні виразні впливи символіки поганства. Світ образів, пов'язаних із заклинальною магією, відображали амулети.

Повсюди трапляються у давніх скарбах нагрудні прикраси — гривни. Вони звичайно були срібними й мали вигляд обруча. Рівночасно гривни становлять цінність як монети для торгового обігу. Саме слово «гривна» походить від грецького «меніск» — випуклий. У X—XI ст. нагрудний об-

---

* Передані [redacted] музей з колекції Любомирських.

[21] Полянський Ю. Нові археологічні знахідки з Галичини // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1928.— Т. 149.— С. 11.

[22] Корзухина Г. Русские клады IX—XII вв.— М.; Л., 1954.— С. 136.

[redacted] Місцезнаходження скарбу із Залісців не відоме. Рисунки знайдених речей вміщено в атласі Фліге 1842 р.

[23] Спицын А. А. Археологический альбом // Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества.— Пг., 1915.— Т. 11.— С. 45, 46.

руч називали і гривною, і обручем. З XII ст. обручем називали вже тільки браслет. Нашийні й нагрудні гривни завжди були чоловічою чи жіночою оздобою, наприклад, «гривна цятована» — чоловіча прикраса, а «гривна місячна» — жіноча. В Іпатіївському літопису під 1289 р. мовиться, що князь Володимир Василькович Волинський «икону списа на золоте наместноую святого Георгия и гривну златую вьзложи на н[ь] с жемчюгом, и святую Богородицу списа на золоте же наместную и вьзложи на ню монисто золото с камением дорогьм». З тексту видно, що монисто (теж колишня назва гривни) покладено на ікону Богородиці як жіночу прикрасу, а на ікону святого Георгія покладено гривну як прикрасу чоловічу. Срібні гривни — округлі, квадратні, скручені, восьмигранні, часом прикрашені орнаментом у вигляді крапок — входили до складу багатьох скарбів, знайдених на території давнього Галича.

Твори галицьких майстрів славилися по всій Русі, а також за її межами. Красу ужиткового мистецтва в Галичі розуміли і цінували. Це засвідчують численні повідомлення у давньоруських літописах і зарубіжних хроніках, у яких містяться своєрідні похвали творцям, художникам-«хитрецям».

Mykhaylo FIGOL'

ARTISTIC METAL-WORK AND OTHER ARTISTIC CRAFTS IN ANCIENT HALYCH

The artistic craft in ancient Halych dates back to the period of the rise of towns in Rus' in the 8th—9th cc. This fact is proved by a great number of artifacts found in Krylos, Demydiv and other places.

The artistic craft developed in monasteries and at the princes' courts. Byzantine articles often served as models, and later the artistic craft was taken over by the urban jewellers whose articles were not inferior to the imported ones as regards their originality and artistic skills.

Halych was notable among the towns of Rus' for its artistic crafts. Crossesencolpions and women's ornaments were produced there: Halych was wellknown for the artistic work in enamel and niello as well as for silver articles ornamented with pearls. According to the ancient Rus' chronicles the works of Halych masters were famous both in Rus' and beyond her boundaries.

Юрій КОРЕНЮК

РОЗПИСИ СОФІЙСЬКОГО СОБОРУ В КИЄВІ ТА ДЕЯКІ ТЕНДЕНЦІЇ СТИЛІСТИЧНОГО РОЗВИТКУ В КИЇВСЬКОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ XI — ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XII СТОЛІТЬ

Стиль та індивідуальні манери фрескістів, що працювали в Софійському соборі в Києві, досі не були об'єктом докладного розгляду. Їх вивченню тривалий час перешкоджало суцільне олійне поновлення, виконане під керівництвом академіка Ф. Солнцева незабаром після того, як розписи XI ст. уперше були відкриті з-під нашарувань пізнішого тиньку в 1844—1845 рр. [1] Початок широкомасштабних розчищень олійних записів припадає на 1935—1938 рр. [2] Однак на відміну від мозаїк Софійського собору, які після консерваційно-реставраційних робіт 1930—1950-х рр. постали повністю очищеними від кіптяви, олійних фарб та інших пізніх нашарувань, значна частина розписів перебувала під записом принаймні ще десятиліття, залишаючись недоступною для безпосереднього вивчення [3]. Їх повністю звільнено від поновлень лише в середині 1960-х рр. Що стосується можливости всебічного дослідження софійського фрескового ансамблю, то вона з'явилася лише у 1980-тих рр., під час проведення консерваційних робіт у всіх частинах храму.

Правда, деякі спостереження над стилем та індивідуальними манерами софійських фрескістів дослідники робили ще до перших розчищень. Так, Адріан Прахов у 80-х рр. XIX ст. під пізніми цегляними замурованнями в зовнішніх галереях собору знайшов і розкрив кілька зображень, які уникли солнцевської реставрації [4]. Деяким з них дещо пізніше були присвячені невеликі роботи А. Грабаря [5] і В. М'ясоєдова [6], у яких автори нарівні з іконографією розглядають і стилістичну проблематику. Інший відомий дослідник візантійського та давньоруського малярства, В. Лазарєв, базуючи

---

[1] Вздорнов Г. И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век.— М., 1986.— С. 32—33.

[2] Краміда С. Щоденники. 1935—1938 роки.— Архів Державного архітектурно-історичного заповідника «Софійський музей», інв. № НА 958.

[3] Лазарев В. Н. Софийские мозаики.— М., 1960.— С. 5—6.

[4] Вздорнов Г. И. История открытия...— С. 134—135.

[5] Грабар А. Фрески апостольского придела Киево-Софийского собора // Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества.— Пг., 1918.— Т. 15.— С. 98—106.

[6] Мясоедов В. Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве// Там же.— С. 1—7.

свої висновки на матеріалах перших розчищень, зазначав, що як серед виконавців мозаїк Софійського собору, так і серед його фрескістів були майстри різних шкіл та напрямів, водночас він уважав, що стиль останніх різко відмінний від константинопольського і близький до найархаїчніших мозаїчних зображень [7].

Перше положення повністю підтверджується матеріалами розчищення зображень. Що стосується другого, то його, на наш погляд, не можна прийняти без певних застережень, оскільки після повного розкриття усіх фресок у соборі серед них виявилася значна кількість зображень, стиль котрих указує на зв'язок їх виконавців із школою візантійського мистецтва.

Ми маємо намір якомога докладніше розглянути деякі з найхарактерніших робіт цих майстрів, а також на матеріалах пам'яток, що збереглися, або відомих за фрагментами, знайденими під час розкопок поруйнованих храмів, з'ясувати, який вплив мало їхнє мистецтво на розвиток монументального малярства Київської Руси.

Аналіз софійських розписів почнемо з розгляду техніки їх виконання. Загалом більшість технічних прийомів, що їх застосовували фрескісти Софійського собору, типові для візантійського та давньоруського стінного малярства. Однак окремі їх особливості специфічні. Так, зокрема, найпоширенішою барвою, що використовувалася для виконання первинного малюнку, який наносили безпосередньо по чистому тиньку, була жовта або червона вохра. У софійських розписах червону вохру, вжиту для цієї мети, поки що виявлено лише в деяких фігурах (персонажі ктиторської композиції, що збереглися на південній стіні центрального нефа, та постать мучениці, розміщена в одному з ними регістрі на тій же стіні). У всіх інших зображеннях, у яких вдається простежити первинний малюнок, його виконано чорним барвником на зразок того, яким робили підкладки під блакитне тло. Чорний первинний малюнок у давньоруському стінному малярстві трапляється як виняток і лише як доповнення до начерка, виконаного вохрою. У софійських розписах чорною фарбою виконувано як загальний контурний начерк, так і дальше промальовування.

Цікава також техніка виконання німбів, котрі у софійських розписах спочатку профарбовували світлою вохрою, що перекривалася темною прокладкою, для неї використовували барвник на зразок умбри, який потім також не має близьких аналогій. Правда, дещо подібну техніку можна спостерігати в деяких фрескових зображеннях крипти під приміщенням собору монастиря Хозіос Лукас у Греції, перша половина XI ст. [8] Однак темний шар там покриває не всю площину німба, а лише його частину з одного боку, служачи своєрідним відтіненням. У деяких зображеннях Софійського собору також можна вбачати відтінення, бо темний шар покриває лише половину німба, але у переважній більшості випадків рівномірно зафарбовує усю площу кола, а потім повністю перекривається світлим шаром. Аналогічну техніку використовувано у софійських розписах не тільки для німбів,

[7] Лазарев В. Новые открытия в Киевской Софии//Архитектура СССР.— 1937.— № 5.— С. 51—54; его же. Живопись и скульптура Киевской Руси//История русского искусства.— М., 1953.— Т. 1.— С. 188; его же. Мозаики Софии Киевской.— М., 1960.— С. 75.

[8] Chatzidakis-Bacharos Th. Les peintures murales de Hosios Loukas les chapelles accidentales.— Athénes, 1982.— Fig. 47—48; 63—68.

а й для деталей, що мали з ними однаковий жовтий колір,— позументів на одязі та деяких інших. Цю багатошарову техніку застосовували майже всі майстри, що працювали в центральному п'ятинавному ядрі, внутрішніх і зовнішніх галереях. Одношарові жовті німби та позументи трапляються лише в композиціях башт, де таке спрощення продиктоване тим, що ці зображення мають розміри, набагато менші, ніж зображення, розміщені в центральній частині та галереях.

Можна зробити висновок, що весь ансамбль, від початку і до повного завершення, виконала одна група фрескістів. Це спростовує думку про пізніше виконання розписів у зовнішніх галереях та баштах собору, що виникла у зв'язку з припущенням про пізнішу добудову цих частин [9]. Сучасні дослідження архітектури собору дають підставу вважати, що вся споруда була побудована без значних перерв і є втіленням єдиного будівельного задуму [10]. Вперше таку думку висловив Г. Логвин, який, досліджуючи послідовність нанесення тинькових дільниць між внутрішніми і зовнішніми галереями, дійшов висновку, що і ті, і ті галереї були розписані одночасно [11]. Дещо пізніше І. Тоцька та Ю. Стріленко провели аналізи тинькових розчинів розписів центрального ядра собору, обох галерей та башт і виявили ідентичність їх складу, чим підтвердили думку про одночасність виконання живописного оформлення усіх названих частин храму [12].

Багато спільного є і в техніці моделювання деталей, особливо другорядних. Так, позументи на одязі, різноманітні атрибути, деталі архітектури та пейзажного тла софійські фрескісти промальовували контурними лініями по рівномірно забарвлених прокладках локальних кольорів без найменшого натяку на світлотінь та об'ємне пророблення. Дуже показові щодо цього позументи, які завжди мають абстраговану геометричну форму, що ніби накладається на зображення постаті без урахування її реальної пластичної форми.

Варіанти моделювання, розраховані на світлотіньову побудову форми, що застосовувалися майстрами софійських розписів, з технічного погляду можна поділити на прості та складні. Областю застосування перших є зображення одягу. По прокладках локальних кольорів їх промальовували темними лініями складок, що могли доповнюватися не дуже розвиненим одношаровим тіньовим тоном. На освітлені ділянки складок наносили світловий тон, здебільшого розбіл прокладної барви або ж чисті білила. У півтонах завжди залишалася незафарбованою прокладка. Загалом така система моделювання відтворює принцип побудови моделюючої градації в античному малярстві, про яку дає відомості Пліній [13], правда, у порівнянні з його списом значно спрощену, оскільки в софійських розписах градація фактично зведена до трьох основних тонів: тіньового, світлового та проміж-

---

9 Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески.— М., 1973.— С. 26.

10 Асеев Ю. С., Тоцкая И. Ф., Штендер Г. М. Новое о композиционном замысле Софийского собора в Киеве// Древнерусское искусство. Художественная культура XI—первой половины XIII века.— М., 1988.— С. 13—27.

11 Логвин Г. М. Новые наблюдения в Софии Киевской// Культура средневековой Руси.— Л., 1974.— С. 154—160.

12 Тоцька І. Ф. Про час виконання розписів галерей Софії Київської//Стародавній Київ.— К., 1975.— С. 190—193; Стріленко Ю. М. Аналіз зразків фрескових та будівельних розчинів Софії Київської// Там же.— С. 196—198.

13 Winfield D. Methods of Byzantine Wall Paintings //Dumbarton Oaks Papers.— Cambridge (Mass.), 1968.— Vol. 22.— P. 113.

ного між ними півтону. Елементарне світлотіньове моделювання у софійських розписах стереотипно повторюється у зображенні одягу всіх постатей. Відповідно трактування їх форми також одноманітне. Звичайно тут трапляється два варіанти. Один [redacted] них має мало контрастности висвітлення на тлі темних прокладок, як це можна бачити в зображеннях накидок типу мафоріїв та плащів, які виглядають майже зовсім площинно. Інший варіант — [redacted] контрастними суто білильними світловими ділянками, які досить активно виділяють виступаючі частини форми, моделюючи її об'єм. Однак такі зображення завжди справляють враження дуже умовних через брак досить розвиненої гами напівтонів та надмірно активного графічного тіньового промальовування складок. Останнім часом мають досить стилізовану форму, що ще більшою мірою сприяє умовності інтерпретації форми. Таке трактування незмінно повторюється у зображеннях певних деталей одягу — хітонів, далматик та деяких інших.

Прийоми складного світлотіньового моделювання передбачають застосування багатошарового нанесення світлових та тіньових тонів, які, частково перекриваючись та зміщуючись за допомогою лесувань і розтушовування, дають розвинену градацію півтонів. Областю застосування варіантів такого моделювання є тільки зображення тілесних частин та облич. В останніх як засіб передачі об'ємної пластики форми широко застосовувано і теплохолодні кольорові контрасти, чого немає в інших деталях композицій. Водночас зображення облич зовсім не являють такої одноманітної картини, як інші деталі ні щодо техніки виконання, ні з погляду трактування форми. Тут трапляються і дуже складні варіанти [redacted] багатьма шарами висвітлень, лесувань та навіть елементами імпресіоністичної техніки, і спрощені, а також такі, що в технічному плані нагадують тип найпростішого графічного пророблення деталей. Розглянемо деякі з цих варіантів докладніше.

У найпоширенішому варіанті моделювання софійських зображень облич (майже третина збережених зразків) на коричневу або густо-золотисту підкладку наносять два-три шари розбілених вохристих висвітлень. Як тіньовий тон у найтемніших місцях, що при фасовому положенні обличчя завжди розміщені на його лівому боці, може залишатися незафарбована прокладка. Однак вона найчастіше посилена прозорими коричневими лесуваннями, котрі заходять також на висвітлення і утворюють теплий півтон. Світліші тіні на правому боці обличчя виконані холодною розбіленою зеленою землею або сірою фарбою, яка стушовується зі світловим тоном. Подібне світлотіньове моделювання дає широкі можливості для передачі пластичної форми, однак особливості інтерпретації останньої залежать і від манери виконання прикінцевого малюнку. У більшості зображень, що належать до цієї групи, малюнок виконаний досить живописно і має характер не суцільних контурних смуг, а окремих підкреслень. Підкреслення посилюють функцію тіньового тону і сприяють пластичному проробленню форми, навіть тоді, коли вони досить графічні, як це можна бачити на великих зображеннях облич ангелів, розміщених у медальйонах малих бань над південно-західним приміщенням на хорах. Численні варіанти такого виконання малюнка є і в зображеннях меншого розміру, як-от у зображеннях облич постатей, розміщених на лопатках стовпів та стінах двох південних [redacted] під хорами.

Трапляються також варіанти, у яких тіньові тони не дуже розвинені,

тоді як малюнок набуває активности та стає майже графічним. Прикладом таких зображень може бути обличчя Авраама в композиції «Зустріч Авраамом трьох подорожніх» у південній половині хорів. У деяких композиціях протоєвангельського циклу у вівтарній частині приділа Якима та Ганни зображення облич трактовано суто графічно. Однак у зображеннях цього типу лінія ніколи не переходить тієї межі, якою вона відривається від пластичної форми та набуває відвертої абстрагованости.

Більше того, є зображення облич взагалі без прикінцевого малюнку. Його функцію виконують смуги незафарбованої темної прокладки, що залишається між мазками моделюючих тонів. Йдеться про зображення облич святителів вівтаря михайлівського приділа та деяких інших постатей у цьому ж об'ємі. Оскільки вони розміщені компактною групою, то можна вважати, що брак прикінцевого малюнку не випадковий, це — особливість роботи майстра, що тут працював. Ця специфічна риса його манери виконання надає зображенням особливої живописности, що зближує їх з античними фресками, у всякому разі, вона не типова для середньовічного малярства з його намаганням чітко окреслити кожну деталь. Показовим у цьому плані є те, що, на відміну від поширеного варіанта зображення пасом волосся та бороди у вигляді графічних темних та світлих смуг, цей майстер трактує їх як суцільну масу, яку висвітлює широкими білильними мазками по темніших прокладках. Класичними видаються і пропорційні типи облич святителів.

Загалом, вишкіл виконавців, яким належали всі варіанти описаного типу, базувався на класичному розумінні форми та традиціях об'ємної її інтерпретації засобами світлотіньового моделювання, що було успадковане візантійським малярством від елліністичного і культивоване в константинопольській школі. Однак на індивідуальній манері деяких з цих майстрів позначились і впливи східного мистецтва, що передусім виявилось у посиленні графічного начала, а також у стилізації деяких деталей, зокрема рум'ян на щоках, які часто мають абстраговану овальну форму або бувають зображені у вигляді півмісяців.

Близька до описаної за характером інтерпретації форми, але складніша за технічним виконанням інша група зображень облич — модельованих розвиненою градацією півтонів по холодних сірих або сіро-оливкових прокладках. У колористичному плані їх можна поділити на два варіанти. Один з них характеризують різнобарвні тіні та півтони, що мають зеленкуваті, блакитні, оливкові, коричневі, рожеві та жовті відтінки; другий варіант — монохромний, забарвлення тіней тут коричнево-рожеве, інколи з оливковим відтіненням. Особливістю першого і другого варіантів є те, що їх моделюючі тони наносять не широкими мазками пензля, як у деяких зображеннях попереднього типу, що нагадують античні фрески, а штрихами, які створюють фактуру, близьку до поверхні енкаустичного живопису. Прикінцевий малюнок цих зображень виконаний тонкими мазками, які підкреслюють тіньові місця форми. А її найбільше освітлені ділянки позначаються майже чистими білилами, що дуже м'яко стушовані з тоном основного висвітлення. Завдяки йому трактування форми цих зображень скульптурно-об'ємне і водночас живописне.

Трапляються такі зображення облич у постатей, розміщених у нижньому регістрі стовпів на північному боці центральної нави, та у другому і третьому регістрах, але вони погано збереглися. Декілька таких зображень задовільної

Невідомий святитель. *Фрагмент зображення у вівтарі михайлівського приділа в Софійському соборі у Києві*

Невідомий святий воїн. *Фрагмент зображення у нижньому регістрі стовпа на південному боці центральної нави в Софійському соборі у Києві*

Апостол Павло. *Фрагмент зображення на стовпі приділа Петра і Павла в Софійському соборі у Києві*

Група мучеників. *Фрагмент композиції «Сорок мучеників севастійських» у хрещальні Софійського собору в Києві*

Архангел Гавриїл. *Фрагмент композиції «Благовіщення» на стовпах тріумфальної арки Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві*

Група апостолів. *Фрагмент композиції «З'явлення Христа на Тіверіадському морі» в церкві Спаса на Берестові в Києві*

збережености розміщено на південному боці нави. Очевидно, цим же варіантом були модельовані й обличчя постатей ктиторської композиції, про що свідчать подекуди вцілілі залишки моделюючих шарів.

Інший варіант, дещо спрощений за технічним виконанням, але з таким же виразним об'ємним світлотіньовим трактуванням форми, представлений зображеннями облич персонажів в багатофігурних композицій вівтарної частини петропавловського приділа. Вони модельовані трьома шарами послідовно висвітлюваної жовтої вохри по досить яскравих зелених прокладках, які залишаються незафарбованими у тіньових місцях. Найтемніші місця посилені коричневими мазками малюнку, які подекуди доповнювано чорним. Контур носа з тіньового боку при цьому позначено яскравим червоним кольором. Ним же промальовано губи та рум'яна. Найбільше освітлені їх місця підкреслено енергійними мазками майже чистих білил. Ці зображення, отже, можна розглядати як зразки найактивнішого використання світлотіні та кольорових контрастів для побудови об'ємної форми.

Подібним до щойно описаних зображень з погляду техніки виконання є зображення обличчя Валаама в композиції «З'явлення ангела Валаамові» в михайлівському приділі. Відрізняється він лише кольором прокладки, яка, будучи коричневою, робить його зображення майже монохромним. Яскравих рум'ян тут також немає. Зате підкреслення прикінцевих світлових виблисків активніші, ніж у попередньому варіанті, що надає об'ємному трактуванню форми особливої енергійности.

Подібне моделювання застосовано і в деяких зображеннях облич, що збереглися на фрагментах у східній частині північної зовнішньої галереї, а також у зображенні апостола Петра, яке розміщене на лопатці стовпа у петропавлівському приділі. Але обличчя Петра відрізняється тим, що його прикінцеві висвітлення мають дещо умовну форму, в якій можна вбачати тенденцію графічного стилізування, котре набуло поширення у XII ст. Однак це єдиний приклад, у більшості софійських розписів не відчувається й натяку на таку інтерпретацію форми.

Навпаки, у соборі велика група зображень облич, у яких світлові тони широко нанесено прозорими шарами і дуже м'яко стушовано на зразок того, як це часто робиться у темперному іконопису. До такого варіанта моделювання належать, передусім, найбільші за розміром зображення облич у погруддях мученика Георгія та архангела Михаїла в конхах апсид однойменних приділів. Перший має прозору зеленкувату прокладку, а другий — жовту. Далі в обох зображеннях лежить суцільна напівпрозора прокладка розбіленої вохри з нанесенням численних шарів тієї ж вохри на світлові ділянки меншої площі. Цим досягається дуже м'яка градація тону, що доповнюється коричнево-рожевими та зеленими тіньовими тонами, вплавленими між шарами висвітлень. Аналогічну техніку виявляємо і в деяких зображеннях меншого розміру, як, наприклад, у зображенні обличчя Христа в сцені перетворення води у вино з композиції «Шлюб у Кані Галілейській» у південній половині хор, а також у зображенні обличчя апостола Павла, постать якого розміщена на лопатці стовпа напроти зображення Петра.

Водночас у деяких зображеннях, у яких висвітлення нанесено прозорими шарами, часто можна спостерегти значні спрощення. Насамперед це стосується зображень облич на схилах арок північної та південної зовнішніх галерей. Вони модельовані тінями по прокладках жовтого кольору,

які використовуються як світловий тон при незначній функції висвітлень, яких може і зовсім не бути. При цьому трактування форми буває пластично виразним, як і в тих випадках, коли вона моделюється світловим тоном по темних прокладках. Однак у деяких зображеннях тіньовий тон розвинений слабко або його немає зовсім, і основну формотворчу функцію можуть виконувати лінії малюнку. Таких графічно трактованих зображень облич у соборі збереглось чимало не тільки в зовнішніх галереях, а і в центральній частині. Деякі з них виявляють ознаки так званого народного стилю, характерними рисами якого є підкреслена експресія та різкий і спрощений малюнок. У той же час в окремих зображеннях цього типу трапляється і інший варіант виконання малюнку, якому притаманна певна вишуканіть та дещо манірна стилізація елементів. Прикладом може бути фрагмент зображення обличчя, що зберігся на лопатці одного зі стовпів у зовнішній північній галереї. Він цікавий також тим, що має характерну декорацію обруча німба білильними горошинами, яка є типовою ознакою східнохристиянських пам'яток.

Однак далеко не у всіх випадках брак розвиненої світлотіні є ознакою впливів східної мистецької традиції або народного примітиву. У розписах церкви Панагії у Салоніках (1028), які, на думку дослідників, виконали майстри константинопольської школи, також бачимо значне посилення графічности. Однак у їхніх роботах лінія використовувалась не як пасивний контур і не як абстраговано-орнаментальний елемент, а як один із засобів побудови об'ємно-пластичної форми [14].

Подібні варіанти [illegible] і в розписах Софійського собору. Одне з найхарактерніших серед них — зображення постатей у лівій частині групи мучеників композиції «Сорок мучеників севастійських», що розміщені у хрещальні. Цю багатофігурну сцену виконали два майстри. Один з них, той, що працював у правій половині композиції, моделював обличчя мучеників та їхні оголені торси характерною для софійських розписів багатошаровою технікою з густими висвітленнями та коричневими і зеленими тінями. Майстер, який виконав фігури у лівій половині, на відміну від попереднього, застосовував тільки просту техніку. По прозорих вохристих прокладках він промалював контури та внутрішні деталі постатей однією коричневою лінією, не доповнюючи її ні світловим, ні тіньовим тонами. Однак це не призвело до примітивної площинности зображуваної форми. Особлива виразність виконаного ним контурного малюнку, котрий майже зникає у світлових місцях і енергійно потовщується у тінях, сприяє активному виявленню пластичних характеристик форми. Крім того, лінії попереднього начерка виконані типовою для софійських розписів чорною фарбою, що просвічується крізь прозорі вохристі прокладки, відіграючи роль притінення. Цікавою особливістю роботи цього майстра є також те, що він зробив тіла різних відтінків: темніші, червоно-рожеві й світлі, інколи із зеленкуватим відтінком, що може бути пов'язане з елліністичною традицією розрізняти тілесні кольори різних категорій персонажів.

Підсумовуючи описаний матеріал, можемо зробити висновок про те, що фрескісти, які працювали [illegible] Софійському соборі, були представниками

[14] M o u r i k i D. Stilistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelwth Centuries//Dumbarton Oaks Papers.— Cambridge (Massa.), 1980/1981.— Vol. 34/35.— P. 79—80, fig. 1—2.

різних шкіл візантійського малярства. У роботах багатьох з них поєднувались елементи елліністичної та східної художніх традицій, що характерно для провінційних напрямів. Однак у більшості зображень перша традиція все ж переважала, що можна розглядати як свідчення можливої їх належности до константинопольської школи, яка ніколи не поривала зв'язків [illegible] класичною мистецькою спадщиною. Крім того, манери окремих майстрів виявляють очевидні риси так званого неокласичного стилю, який у X і почасти в XI ст. набув значного поширення у столичному малярстві Візантії та культурних регіонах, де поширювався його вплив. До найхарактерніших зразків цього стилю в софійських розписах можуть бути віднесені зображення святителів у вівтарі михайлівського приділа, постаті [illegible] першому регістрі стовпів центральної нави і ще деякі — у більш високих регістрах, постать апостола Павла та інші зображення у різних місцях собору. Однак, як випливає зі сказаного раніше, специфіка індивідуальних манер виконавців виявлялася лише в зображенні облич. Що стосується зображення одягу, то його звичайно моделювали стереотипною спрощеною технікою, [illegible] давала дуже умовну інтерпретацію об'ємної форми.

У зв'язку з цим постає питання про причину відмінностей у технічному виконанні та трактуванні зображень облич і одягу. На наш погляд, цей факт міг бути зумовлений тим, що всі майстри софійських розписів працювали під єдиним централізованим керівництвом. Окрім розподілу сюжетів в інтер'єрі, це керівництво встановлювало іконографічні редакції кожного з них, [illegible] також визначало конкретні зразки, згідно з якими виконувано основні, іконографічно важливі елементи зображень, а також другорядні деталі. Таким чином при численному та різноманітному складі групи виконавців забезпечувалося стилістичну єдність ансамблю. Очевидно, певною мірою керівництво впливало і на характер технічного виконання деяких елементів, у тому числі зображення одягу.

Цілком імовірно, що поряд з групою рядових фрескістів у соборі працювало кілька майстрів, які розмічали та виконували попередній малюнок багатофігурних сюжетів,— так досягалось їх композиційної цілісности в тих випадках, коли над однією сценою працювали два різні виконавці. Цим же була зумовлена очевидна стереотипність схем побудови всіх багатофігурних композицій релігійного змісту в центральній частині собору. Однак трапляються і відхилення від стандартних схем, що, мабуть, було спричинене порушенням встановленого порядку роботи.

Одним [illegible] найбільш показових у цьому плані прикладів є вже згадана композиція «Сорок мучеників севастійських». Вона цікава тим, що два її виконавці керувалися різними іконографічними редакціями. Майстер правої частини намалював мучеників у статично-фронтальних положеннях, що загалом є типовим для зображення персонажів у софійських композиціях і відповідає ранішій іконографічній редакції сюжету [15]. Майстер лівої частини зобразив мучеників у емоційно експресивних позах, подібно до того, як вони представлені на кістяній стулці з Берлінського музею (XI ст.), що, як уважає К. Вайцманн, походить з константинопольських майстерень і виявляє запозичення деяких мотивів з елліністичних мозаїк

---

[15] Weitzmann K. The Survival of Mythological Representations in Early Cristian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography//Dumbarton Oaks Papers.— Cambridge (Mass.), 1960.— Vol. 14.—Pl. 64; 39.

та скульптури [16]. Аналогічні мотиви бачимо і в лівій частині київської фрески. Тому є всі підстави вважати її виконавця столичним майстром або принаймні учнем, що студіював у Константинополі.

Перш ніж перейти до розгляду подальшого розвитку візантійсько-елліністичного стилю у київському мистецтві, звернемося до залишків розписів у Спасо-Преображенському соборі в Чернігові (після 1036 р.), що найближчі за часом до софійських [17]. У 1920-ті рр. у цьому соборі на північній половині хорів відкрито зображення мучениці, ідентифікованої як св. Текля. На жаль, воно було зняте зі стіни, і в часи другої світової війни воно пропало. Однак свого часу Микола Макаренко опублікував опис та фотографічний відбиток цього зображення, який дає уявлення про активне об'ємне трактування обличчя св. Теклі [18].

Протягом останнього десятиліття на тій же половині хорів реставратори відкрили кілька погрудь. Хоча всі погруддя дуже поганої збережености, залишки шарів фарби на зображеннях облич свідчать про те, що вони були модельовані розвиненою світлотінню. Дещо краще збережені складки одягу виявляють повну аналогію із зображеннями в розписах Софії.

Можна зробити висновок про те, що фрески, які збереглись у Спаському соборі в Чернігові, близькі за стилем тим манерам софійських майстрів, котрі моделювали обличчя найскладнішою багатоаровою технікою світлотіньового моделювання.

Монументальні розписи другої половини XI ст. у Києві представлені фресками Михайлівського собору Видубицького монастиря (1088). Вони збереглись у нортексі, однак на всій площі є під записом XVII ст. Розкрито лише кілька голів поганої збережености та орнаменти і полілітії. Загалом цей розпис ще не досліджено. Крім нього відомі фрагменти, що їх знайдено при розкопках церкви невідомої назви у садибі Художнього інституту. Церкву вивчав у 1947 р. М. Каргер, який на підставі будівельно-технічних особливостей датував її другою половиною XI ст. [19] Під час розкопок виявлено значну кількість уламків стінного тиньку із залишками розписів. Більшість їх зберігається в Державному архітектурно-історичному заповіднику «Софійський музей». Однак серед них немає тих зображень облич, які опублікував М. Каргер [20]. Вони, очевидно, свого часу були відібрані й відвезені до тоді ще Ленінграда, звідки потрапили, як і деякі інші матеріали цього храму, до Новгородського об'єднаного музею-заповідника, де зберігаються дотепер.

Розглядаючи живопис на фрагментах зображень цих облич, бачимо, що вони модельовані по світло-жовтих прокладках дуже прозорими тіньовими тонами коричневого, рожевого та зеленкуватого відтінків. Прикінцевий малюнок виконано легкими дотиками тонкого пензля, які кількома тонами

---

[16] Weitzmann K. The Survival...— P. 65, pl. 7—8, 38, 40.

[17] Як відомо, літописні джерела дають дві дати заснування Софійського собору в Києві: 1017 та 1037 р. У наш час серед учених немає спільної думки стосовно того, яка з них відповідає дійсности. Про полеміку з цього питання див.: Логвин Г. Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве//Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1977.— М., 1977.— С. 169—174; Асєєв Ю. С. Про дату будівництва Київської Софії//Археологія.— 1979.— Т. 32.— С. 3—12.

[18] Макаренко М. Найдавніший стінопис княжої України//Україна: Науковий трьохмісячник українознавства.— К., 1924.— Кн. 1—2.— С. 7—13.

[19] Каргер М. К. Древний Киев.— М.; Л., 1961.— Т. 2.— С. 400.

[20] Там же.— Табл. LXXI.

коричневої фарби підкреслюють тіньові місця, що при незначній активності світлотіні відіграє істотну роль у виявленні пластичних характеристик форми.

Дальший за часом монументальний ансамбль Києва належить уже XII ст. Це мозаїки та фрески Михайлівського Золотоверхого монастиря (1108—1113). Проіснував цей ансамбль до початку «ери соціалістичної реконструкції Києва», тобто до 1935 р., коли Михайлівський собор висаджено в повітря, щоб звільнити місце для побудови урядового центру, який мав займати територію стародавнього Києва в межах міста Ярослава [21]. Перед тим мозаїки та фрески були зняті зі стін собору і передані до музейного містечка. Тепер вони зберігаються у Державному архітектурно-історичному заповіднику «Софійський музей» у Києві, Державній Третьяковській галереї у Москві, Державному Російському музеї та Державному Ермітажі в Санкт-Петербурзі.

Мозаїки Михайлівського собору, на думку дослідників, були виконані спільною дружиною візантійських та київських майстрів [22]. Тій же дружині, очевидно, належать і фрески [23], у яких відчувається намагання повторити деякі риси, притаманні мозаїчним зображенням. Зокрема, це простежується у малюнку складок хітона архангела Гавриїла з «Благовіщення» (Софійський музей), що в нижній частині хвилеподібно звиваються і нагадують формою складки на хітонах апостолів «Євхаристії». Водночас одяг архангела, як і інших фрескових постатей, на відміну від мозаїк, у яких переважає графічний елемент, пророблено кількома прозорими шарами тіньових і світлових тонів, що дають м'яку, проте розвинену моделюючу градацію. Однак це не був єдиний варіант моделювання одягу у михайлівських фресках. Туніка Діви Марії з «Благовіщення» (Софійський музей) модельована у набагато більшій мірі графічно і нагадує зображення одягу в розписах Софійського собору.

Найкраще збереглося зображення обличчя Марії. Його модельовано по сірій прокладці кількома напівпрозорими нашаруваннями розбіленої вохри, що дуже м'яко виявляють спокійну пластику форми. Ліній прикінцевого малюнка тут майже не видно. Інші обличчя, що відносно задовільно збереглись у зображеннях первосвященика Захарії (Софійський музей) та святителя Миколая (Третьяковська галерея), модельовані аналогічно, однак не по сірих, а по жовтих прокладках, у зв'язку з чим у них активнішу роль відіграють прикінцевий червоний малюнок і того ж кольору прозорі тіні.

Близькі за часом до михайлівського ансамблю розписи церкви Спаса на Берестові в Києві (1113—1125). У ній 1970 р. відкрито композицію «З'явлення Христа на Тіверіадському морі», що відразу привернула до себе увагу дослідників незвичністю стилю. Специфічними його ознаками, за Г. Логвином, є жанрове трактування сюжету, що проявляється у зображенні живої взаємодії персонажів, характерні риси облич, в тому числі Христа, тип якого дослідник називає «київським», а також дуже широка та енергійна мане-

---

[21] Холостенко М. Архитектурная реконструкция Киева// Архитектура СССР.— 1934.— № 12.— С. 22.

[22] Лазарев В. Н. Михайловские мозаики.— М., 1966.— С. 100; Асєєв Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі.— К., 1980.— С. 120—130; Логвин Г. Н. Киев.— М., 1982.— С. 88—89.

[23] Асєєв Ю. С Джерела...— С. 130.

ра виконання [24]. Стосовно останньої риси, однак, треба зауважити, що при детальнішому ознайомленні з розписом виявляється, що вона притаманна лише зображенням апостолів. Постать Христа написана у стриманішій манері, якій можемо знайти досить близькі аналогії у розписах Софійського собору. Зокрема, його обличчя модельовано багатошаровими висвітленнями та тіньовими тонами коричневого і оливкового кольорів, які м'яко стушовуються один з одним. Дуже подібне до софійського моделювання одягу, що має графічно пророблені темними та білими лініями складки.

У зображеннях апостолів бачимо дещо інше. Їхні постаті, а також силует човна були покриті суцільним шаром жовтої вохри. По вохрі тілесні деталі та лиця промальовано контуром коричневої фарби та трохи відтінено. Після того всі тілесні деталі були перекриті розбіленою підкладовою вохрою, яка залишала незафарбованими тільки лінії малюнку та незначні смуги тіньового тону. Півтони були прозоро перекриті коричневою та сірою фарбами, а на освітлені місця енергійними мазками нанесено ще більше розбілену вохру. Прикінцевий малюнок виконували коричневою фарбою з чорним підкресленням. При цьому він дуже активний і переходить із зображень облич на контури одягу, однак підкреслює лише тіньові сторони, тому його також можна розглядати як елемент світлотіньового моделювання.

Зображення одягу апостолів у технічному плані не відрізняється від шат Христа, однак манера їх виконання інша. Тіньові тони складок прокладені більш живописними і широкими мазками, які інтенсивніші в заглиблених місцях форми, тоді як світлові білила більш широко лежать на виступаючих частинах, що сприяє ефекту об'ємності. Попередньо всі вони, як зазначалось, були перекриті жовтою вохрою, яка залишалась у півтонах незафарбованою. Однак не вохра визначала забарвлення одягу. Воно залежало від кольору тіньового промальовування складок, для якого використовували зелену, червону та блакитну фарби. Отже, локального кольору у власному розумінні цього слова у даному разі немає, тут можна говорити радше про імпресіоністичний принцип забарвлення, що в середньовічному малярстві трапляється досить рідко.

Така помітна різниця у стилі зображень Христа і апостолів зумовлена тим, що над ними працювали різні майстри. Виконавець постаті Христа, очевидно, був старший і виховувався на традиціях софійських розписів. Майстер або майстри апостолів були молодші, тому їхня манера інша.

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновок про те, що в київському монументальному малярстві візантійсько-елліністичний стиль тих розписів Софійського собору, майстри яких були пов'язані з константинопольською школою, набув поширення. Київські фрескісти при тому надавали перевагу спрощеній техніці виконання зображень облич, подібній до тієї, яку можна бачити в зовнішніх галереях Софійського собору. В ній тіньові тони, нанесені по світлих прокладках, виконували основну формотворчу функцію. Приклади такого моделювання облич дають зображення з храму в садибі Художнього інституту, а також собору Михайлівського Золотоверхого монастиря, виконавці яких досить скупими технічними засобами досягали виразного пластичного моделювання. Однак, очевидно, вже наприкінці XI ст. на основі цього типу моделювання облич почав склада-

[24] Логвин Г. Н. Возрождение фрески XII века//Искусство.— 1971.—№ 8.— С. 66.

тися новий варіант стилю, у якому як засіб пластичної передачі форми значно активнішу роль стала відігравати лінія. Але це не привело до редукції світлотіньових елементів, про що свідчать зображення апостолів у церкві Спаса на Берестові, де прикінцевий контур і висвітлення виконані однаково енергійно і мають приблизно рівне значення для побудови пластичної форми.

Аналогічні процеси стилістичного розвитку також простежуються у монументальному малярстві інших культурних центрів Руси. Так, у розписах центральної бані Софійського собору в Новгороді (1108) зображення одягу та облич ангела і деяких пророків [25] технічно та з погляду трактування форми дуже подібне до найпоширенішого варіанта у фресках Софійського собору в Києві. Водночас зображення більш ранніх розписів церкви Благовіщення на Городищі в Новгороді (1103), що збереглися на фрагментах, знайдених під час її розкопок [26] (Новгородський об'єднаний музей-заповідник), виявляють деякі аналогії із зображеннями облич апостолів у церкві Спаса на Берестові. При цьому їх прикінцеві висвітлення виконані ще енергійніше. Помітне посилення графічности виявляється у розписах Микільського собору на Ярославовому дворищі (1113) [27] та собору Різдва Богородиці в Антонієвому монастирі (1125) — обидва в Новгороді [28].

Отже, загальний процес стилістичного розвитку в давньоруському монументальному малярстві йшов у напрямі посилення графічности. Однак на перших етапах це не приводило до розриву з класичним розумінням форми, принаймні в зображеннях облич. У пам'ятках першої половини XII ст. ми ще бачимо їх об'ємно-пластичну інтерпретацію. При тому, як свідчать розписи, що вціліли, київська малярська школа зберігала щонайтісніший зв'язок з візантійсько-елліністичною традицією. Певною мірою це стосується і пізнішої доби, коли загального поширення набув стиль, основою якого була умовна орнаменталізація малюнку. Серед київських розписів прикладом такої стилізації можуть бути зображення в апсиді хрещальні Софійського собору, що була побудована і розписана, вірогідно, у другій половині XII ст. [29] У той же час фрески Кирилівської церкви в Києві (70-ті рр. XII ст.) майже не виявляють у зображеннях облич характерних ознак стилізації, що особливо помітно при їх порівнянні із зображеннями облич святителів у вежі Георгіївського собору Юр'євого монастиря у Новгороді [30] (середина XII ст.) або із зображеннями Спасо-Преображенського собору Мірозького монастиря у Пскові (середина XII ст.) [31]. Більше того, деякі майстри, що працювали у Кирилівській церкві, як зазначає Г. Логвин, були тісно пов'язані з малярською традицією Софії Київської [32].

---

[25] Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики...— Табл. 176—178.
[26] Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XII в.— Л., 1982.— С. 74.
[27] Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики...— Табл. 180.
[28] Там же.— Табл. 182—186.
[29] Там же.— Табл. 127.
[30] Салько Н. Б. Живопись древней Руси XI — начала XIII века.— Л., 1982.— Табл. 116.
[31] Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики...— Табл. 192, 196, 199.
[32] Логвин Г. Н. Киев.— С. 104, рис. 56.

Yuriy KORENIUK

PAINTINGS IN THE ST. SOPHIA'S CATHEDRAL IN KYIV AND SOME TRENDS IN THE STYLISTIC DEVELOPMENT OF KYIVAN MONUMENTAL ARTS OF THE 11th AND THE FIRST QUARTER OF THE 12th cc.

The studies of the interior paintings in St. Sophia's Cathedral in Kyiv concentrated mostly on inlays, the frescoes came under scrutiny only in the wake of their discovery in the 1960 s. Some technical peculiarities of these frescoes give grounds to refer their authorship to one and the same group of artists. Their style is based on the Constantinople variant of ancient classical tradition which experienced some influence of the East-Byzantine tradition. This may speak of different origins of the painters. Stylistically St. Sophia's frescoes bear resemblence to the elements of the monumental interior of the Saviour's Cathedral in Chernihiv.

In the second half of the 12 th c. the traditions of St. Sophia's group of artists were continued in the frescoes of St. Mykhaylo's church in Vydubyts'kyi Monastery as well as in a church the basement of which was discovered at the site of Kyiv Institute of Arts next door to the churches of St. Mykhaylo's Monastery and the Saviour's church in Berestiv. A study of the interior of these churches revealed that a somewhat simplified version of St. Sophia's frescoes was taken over by the monumental painters of the period. It served as a foundation for the rise of a new monumental trend making a greater use of the graphical element at the end of the 11th c. The very same process was witnessed by samples of Novgorod monumental painting. Back in Kyiv further connections with the style of St. Sophia's frescoes are to be found in the painters of St. Cyril's church.

Володимир ***АЛЕКСАНДРОВИЧ***

ОБРАЗОТВОРЧІ НАПРЯМИ В ДІЯЛЬНОСТІ МАЙСТРІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА XVI—XVII СТОЛІТЬ

Творча діяльність майстрів українського живопису XVI—XVII ст. — один із маловивчених аспектів історії давнього українського мистецтва. З першого погляду може здатися, що тут не лише немає, а й не може бути ніяких проблем. Однак такий висновок — надто поспішний. Він грунтується на побіжному й поверховому ознайомленні з пам'ятками, здебільшого вцілілими, які через низку причин посідають особливе місце в історії давнього українського мистецтва. Проте не слід забувати, що вціліле становить лише дуже скромну частину тих пам'яток, котрі були створені майстрами тієї винятково багатої на таланти епохи. Хоча це цілком очевидна істина, на ній треба ще раз наголосити, бо вже стає традицією говорити і писати про давній український живопис, розглядаючи вкрай обмежену групу творів.

Щасливо збережена частина величезної спадщини майстрів давнього українського живопису, і зокрема малярів XVI—XVII ст.,— лише слабкий відблиск колись винятково багатої історичної дійсности. Певна річ, ця частина охоплює не всі аспекти творчої діяльности майстрів живопису. Вивчення архівних матеріалів, котрі стосуються творчости малярів, які працювали на українських землях у XVI—XVII ст. (відомостей з ранішого часу до нас майже не дійшло), показує, що їх професійна діяльність виходила далеко за відомі дослідникам рамки. Деякі роботи, цілком можливо, не зафіксовані й у письмових джерелах, котрі своєю чергою теж неминуче мають обмежений і фрагментарний характер.

Проте все це лише один бік проблеми вивчення творчої діяльности майстрів українського живопису XVI—XVII ст. Її глибоке і всебічне дослідження передбачає розгляд професійної діяльности майстрів живопису в історичному розвитку, вивчення взаємозв'язків окремих аспектів цієї діяльности, з'ясування місця тогочасних малярів у художньому процесі. Такий підхід вимагає глибшого проникнення у мистецький процес, і не стільки та не лише на фактологічному рівні, скільки і передовсім на рівні методологічному. Бо тільки при чіткому і глибокому розумінні законів та особливостей еволюції історично-художнього процесу загалом можна домогтися цілковитої ясности в пізнанні його окремих проявів.

Однією з головних передумов успішного вивчення структури творчої діяльности майстрів українського живопису XVI—XVII ст. є максимально можлива повнота охоплення її аспектів. Важливість цієї засади випливає з того, що в тогочасній мистецькій практиці «високе мистецтво» співіснувало

з прикладними видами діяльности, більше того, перебувало з ними в нерозривному взаємозв'язку. На жаль, у літературі цей факт досі належно не осмислено. Добре відомо, що маляри, навіть найзначніші майстри того часу, виконували роботи, котрі не належали до сфери «високого мистецтва». Однак таким фактам або взагалі не надавали значення, або розглядали їх як свідчення низького професійного рівня майстра, котрого трактували як звичайного ремісника. Таке сором'язливе замовчування окремих «невигідних» фактів мистецького життя означає небажання побачити в них невід'ємну складову частину художньої культури. Хоч би як ми до цього ставилися, прикладні напрями діяльности майстрів живопису — історична реальність, тому їх ігнорування із самого початку запрограмовує невдачу зусиль навіть найнаполегливіших дослідників. Річ ясна, нікому не спаде на думку порівнювати історично-культурне значення, скажімо, портрета і розмальованого древка прапора, проте дивно не бачити в цих двох роботах вираження цілком самостійних напрямів творчої активности майстрів живопису. Нехтування одного з них неминуче призводить до викривленого розуміння іншого і в кінцевому підсумку — до формування відірваного від історичних реалій епохи уявлення про живописну культуру, специфіку її еволюції. Якраз нерозуміння особливостей розвитку українського живопису — і не лише живопису — веде до того, що його історію намагаються поставити в залежність від європейських художніх стилів і напрямів,— історія українського малярства якоюсь мірою перетворюється в історію неправильно інтерпретованих європейських впливів на нього. Загалом беручи, такий стан речей пов'язаний з браком наукової методології дослідження, чіткого уявлення про загальні закономірності та специфічні особливості художньої культури епохи, її історично-культурної ситуації в цілому. Наслідки відомі. Зарадити справі може тільки глибоке вивчення всієї сукупности аспектів історії живопису. В цьому зв'язку всесторонній аналіз творчої діяльности малярів видається більш ніж своєчасним.

Як уже зазначалося, творчі зусилля майстрів українського живопису XVI—XVII ст. були спрямовані у двох основних напрямах. Перший з них представляють твори образотворчого мистецтва, або те, що в термінології епохи окреслювалося поняттям «образ». У свідомості тогочасної людини воно охоплювало як старі, канонізовані віковою традицією типи зображень, так і нові світські жанри живопису, котрі почали зароджуватися з другої половини XVI ст. Отже, поняття «образ» за своїм значенням наближалося до поняття «зображення». Другий напрям репрезентував прикладні за характером сфери діяльности малярів, те, що належало не до мистецтва, а до ремесла й називалось малярськими роботами. Обидва напрями мали, отже, досить широкий зміст й охоплювали все розмаїття практичної професійної діяльности майстрів живопису. Тісно взаємопов'язані, вони розвивались в руслі загального напряму еволюції історично-художнього процесу.

За виробленою в історії мистецтва ієрархією провідне місце в малярстві посідає монументальний живопис. Умови для його розвитку на українських землях у XVI—XVII ст. не були дуже сприятливі. Монументальний живопис, як відомо, пов'язаний насамперед з розвитком кам'яного будівництва, переважно культового, а воно в ті часи не набуло великого поширення. Правда, в Україні — і це одна з особливостей її мистецької культури — монументальний живопис досить добре представлений у дерев'яних будівлях. Мова передовсім про стінописи дерев'яних церков Західної України —

значне явище в історії монументального живопису. Проте аналіз уцілілих пам'яток та документальних даних показує, що монументальний живопис не відігравав провідної ролі у творчості українських малярів XVI—XVII ст. [1]

На західноукраїнських землях вагомий внесок у розвиток монументального живопису в XVI—XVII ст. належить майстрам львівського малярського осередку. Серед лічених уцілілих пам'яток львівського монументального живопису найстарішими є розписи відкосів одного з південних вікон Вірменського собору із зображенням Христа, апостола Івана з учнем Прохором та апостола Якова з портретом донатора. У літературі їх датують кінцем XV — серединою XVI ст. [2] — найімовірніше, вони виконані після великої пожежі Львова у 1527 р. Мартин Груневег згадував про замовлення перед 1602 р. відомому львівському маляреві вірменського походження Павлові Богушу «вималювати гарними зображеннями євангельських історій» Вірменський собор [3]. За даними Тадеуша Маньковського, на середину XVII ст. був розписаний увесь інтер'єр храму [4].

Про визнання львівських монументалістів XVI ст. свідчить намір молдавського господаря Олександра запросити їх для виконання розписів церкви в Яссах (1565) [5]. У 1573—1574 рр. маляр львівського походження Якуб Лещинський, котрий у той час проживав у Самборі, виконав фрескові розписи місцевого парафіяльного костьолу [6]. Можливо, як припускав М. Гембарович, близько 1583 р. він виконав орнаментальні розписи склепіння парафіяльного костьолу у Фельштині (нині Скелівка) коло Самбора [7].

В архіві Ставропігійського братства при Успенській церкві у Львові збереглися відомості про намір запросити грецьких майстрів для розписування церкви (1633) [8]. У 1692 р. було розписано склепіння нижньої скарб-

---

[1] Історію українського монументального живопису XVI—XVII ст. не написано. Ситуацію лише частково в стані поправити відповідні розділи праць Г. Логвина, Ф. Уманцева та П. Жолтовського: Логвин Г. Н. Монументальний живопис XVI — першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 157—207; Логвин Г. Н. Настінні розписи в дерев'яних будівлях // Там же.— К., 1968.— Т. 3.— С. 154—175; Уманцев Ф. С. Настінні розписи в мурованих спорудах // Там же.— С. 175—193; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.— К., 1988.

[2] Голубець М. Відкриття середньовічних фресків у Вірменському соборі у Львові // Стара Україна (Львів).— 1925.— Ч. 7—10.— С. 119—126; Mańkowski T. Sztuka ormian lwowskich//Prace Komisyi historii sztuki (далі — PKHS).— Kraków, 1934.— T. 6.— S. 125—135 (відбиток); Логвин Г. Н. Монументальний живопис...— С. 186.

[3] Груневег М. Опис Львова //Жовтень.— 1980.— № 10.— С. 113.

[4] Mańkowski T. Dawne malowidła ścienne katedry ormiańskiej // Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie.— Lwów, 1933.— N 22.— S. 69—71.

[5] Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— Т. 1.— С. РВ.

[6] Gębarowicz M. Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce.— Toruń, 1962.— S. 23. На основі пошкодженого запису про виконання розписів (та інших робіт) М. Гембарович висловив припущення, що маляр мав прізвище Лещинський. Ідентифікацію майстра. див.: Александрович В. Львівські малярські родини XVI століття // Жовтень.— 1987.— № 1.— С. 100; його ж. Фельштынский портрет Яна Гербурта// Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1986.— Л., 1987.— С. 293.

[7] Gębarowicz M. Studia...— S. 23.

[8] Архив Юго-Западной России, изд. Временною Комиссиею для разбора древних актов (далі — Архив ЮЗР).— К., 1904.— Ч. 1, т. 11. — С. 101.

ниці Успенської церкви [9], а наступного року маляр Іван Коник малював зал сесійних засідань братства [10] й одну зі світлиць [11]. 1696 р. якийсь маляр розмальовував «піднебіння» дзвіниці [12] Успенської церкви. Один із ченців Онуфріївського монастиря у 1618 р. заповів гроші на малювання монастиря [13].

У Львові розписи виконували не лише в інтер'єрах церков. Під час реставраційних робіт на вежі П'ятницької церкви у 1907 р. було відкрито датований 1643 р. живописний фриз з херувимами на тлі рослинного орнаменту [14]. Можливо, тоді ж розмальовано й інтер'єр церкви: на склепінні бабинця є нині забілене зображення «Втілення Христа» [15].

Із XVI ст. з-поза Львова збереглися лише поодинокі залишки розписів. Очевидно, до XVI ст. належать незначні залишки фресок, відкриті в Петропавлівській церкві Кам'янця-Подільського. Залишки розписів XVI ст. відкриті в парафіяльному костьолі Дрогобича *. Очевидно, у 1547 р. була розписана церква Спаського монастиря недалеко від Самбора [16].

Покликаючись на фрагментарний характер збережених монументальних розписів XVI ст. і брак відповідних документальних матеріалів, П. Жолтовський твердив про певну кризу цього виду малярства на рубежі XVI і XVII ст. та його відродження лише в 1640-х рр. [17] Проте такий висновок надто ризикований. Ми не маємо відомостей про кризовий характер явищ, пов'язаних з формуванням нової художньої системи в малярстві наприкінці XVI ст. Тим більше, немає підстав говорити про якусь кризу в монументальному живопису, як і робити висновки про його розвиток у першій половині XVII ст. на основі лише відомих нам задокументованих фактів, без автентичних пам'яток.

А фактів таких з усього XVII ст. справді обмаль. Складений у 1627 р. опис Дерманського монастиря серед будівель при брамі називає велику мальовану світлицю, а в інших будівлях — мальовану світлицю з альковом та каплицю «нагорі» [18]. Віднесені до початку XVII ст. фрагментарно збережені розписи каплиці замку в Староконстянтинові насправді належать до XVIII ст. [19] В інвентарі Стрийського замку 1696 р. є детальніші відомості про розписи його каплиці: «Сама каплиця всередині знизу вся мальована, відтворено історію святого Івана Хрестителя, всередині на самій

---

[9] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 129, оп. 1, спр. 1119, арк. 16 зв.; спр. 1122, арк. 9 зв. Очевидно, це були малярі Іван Коник та Григорій Гасицький, котрі разом виконували якусь роботу для братства наступного року (т а м ж е.— Спр. 1120, арк. 59).

[10] Т а м ж е.— Арк. 61.

[11] Т а м ж е.— Спр. 1119, арк. 16 зв.

[12] Т а м ж е.— Спр. 1133, арк. 10 зв.

[13] Архив ЮЗР.— К., 1904.— Ч. 1, т. 10.— С. 352.

[14] Sprawozdania koła c. k. konserwatorów i korespondentów Galicyi Wschodniej. Teka.— Lwów, 1907.— T. 3. — N 52—63.— S. 7.

[15] Ж о л т о в с ь к и й П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 12.

* Не опубліковані.

[16] Д о б р я н с к и й А. История епископов трех соединенных епархий перемышльской, самборской и саноцкой от найдавнейших времен до 1794 года. Период первый от начала тринадцатого века до синода Брестского в 1596 году.— Львов, 1893.— С. 60.

[17] Ж о л т о в с ь к и й П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 11—12.

[18] Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ АН України), від. рукописів, ф. 5 (Оссолінські), спр. 6746, арк. 3.

[19] К р о щ е н к о Л., О с а д ч и й Є. За життя Костянтина Острозького // Образотворче мистецтво.— 1991.— № 4.— С. 37—38.

середні зображено герб святої пам'яті його королівської милости» (Яна III Собеського, котрий був стрийським старостою.— В. А.), розмальовані були і хори [20]. Виявлене джерело свідчить про малювання каплиці в часи Собеського, в останній третині XVII ст. Живопис XVII ст. частково зберігся на східних стінах бокових каплиць парафіяльного костьолу в Жовкві: у 1690-х рр. його було закрито парними батальними композиціями М. Альтомонте. Синопії ренесансного рослинного орнаменту проступають з-під пізнішої штукатурки в західному притворі парафіяльного костьолу в Язлівці (Яблунівка) на Тернопільщині. У новозбудованому костьолі в Жовтанцях біля Львова у 1692 р. малювали «лаври» — лавровий вінок чи вінки довкола костьолу [21].

У мистецькій практиці XVI—XVII ст. набули поширення розписи в парадних залах замків. Найраніша відома згадка про них міститься в опису замку в Стрию з 1588 р. [22] Унікальний характер мали виконані, очевидно між 1606—1613 рр., розписи на історично-алегоричну тематику в замку Добромиля, відомі з пізнішого детального опису [23]. Перед 1612 р. маляр французького походження, відомий у Львові під ім'ям Яна Галлюса, умовився малювати замки в Липську та Краснобролі, але помер, виконуючи роботи в останньому з них [24]. Інвентар замку в Підгірцях коло Стрия 1652 р. засвідчує наявність розписів в одному з його приміщень [25]. За інвентарем 1665 р., розписи були в декількох залах другого поверху Олеського замку [26]. 1671 р. малювалося лазню Яворівського замку [27]. В тому ж Яворівському замку 1691 р. малярі на приїзд короля Яна III «малювали покої, тобто поправляли» [28]. У 1680 р. маляр Дем'ян — очевидно, жовківський майстер Дем'ян Роєвич — малював стелі в парадних залах Жовківського замку [29]. Декілька малярів працювало над розписами новозбудованого замку Собеського в Кукізові у 1691 р. [30] Наведені відомості свідчать про неабияку поширеність малярської декорації у замках та палацах. Оригінальних пам'яток такого роду досі не виявлено.

Існують також документальні відомості про наявність розписів у будинках міського патриціату. Так, у 1601 р. маляр Василь декорував одну з кімнат першого поверху будинку львівського вірменина Симона Грегоровича [31]. У будинку іншого львівського вірменина, Богдана Боноваковича,

[20] Archiwum Główny akt dawnych. Warszawa (далі — AGAD), Archiwum Radziwiłłów, dział XXV, sygn. 4127/2, s. 10.

[21] Центральний державний історичний архів Білорусі в Мінську (далі — ЦДІА Білорусі в Мінську), ф. 694, оп. 2, спр. 9995, арк. 52 зв.

[22] Bostel F. Z przeszłości Stryja i starostwa Stryjskiego// Przewodnik naukowy i literacki.— Lwów, 1886.— S. 608.

[23] Bostel F. O malowidłach zdobiących niegdyś ściany zamku Dobromilskiego //Sprawozdania Komisyji do badania historii sztuki w Polsce (далі — SKHS). — Kraków, 1891.— T. 4.— Szp. XCVI—XCVII.

[24] ЦДІА України у Львові, ф. 13, оп. 1, спр. 328, арк. 1234. Ці відомості неточно подає: Łoziński W. Prawem i lewem. Obyczaje na Rusi Czerwonej w pierwszej połowie XVII wieku.— Lwów, 1910.— T. 1.— S. 115.

[25] AGAD, rękopisy Biblioteki Baworowskich, sygn. 424, ark. 1 r.

[26] ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 415—1726, 1727, 1728.

[27] AGAD, Archiwum Radziwiłłów, dział XXV, sygn. 1519, ark. 79 r.

[28] Ibid.— Sygn. 1522, ark. 122.

[29] ЦДІА Білорусі в Мінську, ф. 694, оп. 7, спр. 282, арк. 109.

[30] Там же.— Оп. 2, спр. 9995, арк. 34—34 зв.

[31] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 260, с. 1514. У документі маляр помилково названий мулярем.

у 1614 р. була велика мальована світлиця на другому поверсі, а навпроти неї — друга, менша [32]. Зрештою, як засвідчують документи, розписувано не лише парадні приміщення патриціанських кам'яниць: у будинку львівського радника Станіслава Майдешевича 1689 р. згадується мальована комора на горішніх поверхах [33]. Львівський купець Кщонович у 1673 р. платив маляреві, котрий «в крамниці давнє мальовання обновив і намалював деякі речі заново» [34].

Усі наведені факти стосуються Львова. Але мальовані світлиці були й у патриціанських кам'яницях інших міст. Проте поза Львовом вдалося знайти згадку лише про розписи в будинку самбірського писаря Яна Венгриновича (1682) [35].

Окремо треба згадати відомості про розписи львівської міської ратуші. За даними Тадеуша Маньковського, великий зал її у 1528 р. малював якийсь Домінік [36]. Розписи великого залу радних у 1540 р. відновлював маляр Воробій [37]. У 1647 р. якісь малярські роботи в ратуші, зокрема у сінях і присінку, виконував львівський маляр Адам (Міклашевич) разом з іншим малярем [38].

На початку нашого століття відкрито фрагменти розписів у колишньому будинку родини Красовських у Львові [39]. Знайдені зображення Богоматері та св. Миколая — єдині збережені зразки розписів світського будинку — засвідчують орієнтацію на релігійну тематику при створенні живописного декору львівських кам'яниць. Таку орієнтацію підтверджують і численні приклади із сусідніх територій Польщі [40].

Окрема сторінка історії українського монументального живопису — розписи дерев'яних церков. Збережені в оригіналі чи відомі за літературними джерелами, такі ансамблі не є рідкісними, хоча всі вони створені не раніше кінця XVI ст. чи початку XVII ст.

З ансамблів XVII ст. найвідоміший стінопис Святодухівської церкви в Потеличі [41]. У фотографіях частково відомі розписи розібраної Троїцької церкви в Потеличі [42]. Так само лише у фотографіях залишилися розписи церкви в Судовій Вишні [43]. Крім потелицьких розписів, значне місце в

---

[32] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2; спр. 523, с. 349.

[33] Там же.— Спр. 371, с. 902.

[34] Там же.— Спр. 191, с. 1260.

[35] Там же.— Ф. 43, оп. 1, спр. 106, с. 218.

[36] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. — Lwów, 1936.— S. 9, przypis 6. Звірити даний факт за першоджерелом не вдалося: у книзі тижневих видатків міської каси, на яку покликається Т. Маньковський, відповідного запису не виявлено.

[37] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 708, с. 143; Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 9, przypis 7. Мається на увазі Максим Воробій, котрий прийняв міське право у 1536 р., або інший член цієї родини малярів. Про неї див.: Александрович В. Львівські малярські родини XVI століття//Жовтень.— 1987.— № 1.— С. 96—97.

[38] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 739, с. 603, 607, 609.

[39] Гребеняк В. Картини з історії руського Львова //Ілюстрована Україна (Львів).— 1913.— № 3.— С. 7.

[40] Olszewska J. Dekoracja płastyczna zabytkowych kamienic mieszczańskich w Jarosławiu//Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia.— Rzeszów, 1985.— S. 177—186.

[41] Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст.— К., 1969; ее же. Росписи Потелыча. Памятник украинской монументальной живописи XVII века.— М., 1971; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 60—68.

[42] Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 68.

[43] Там же.— С. 59—60.

історії українського монументального мистецтва посідають стінописи Святоюрської[44] та Воздвиженської[45] церков Дрогобича. Як свідчать донаторські написи, інтер'єр Святоюрського храму малювали частинами. У мистецькій практиці XVII ст. це становить одну з характерних особливостей створення великих ансамблів не лише монументального, а й станкового живопису. У порівнянні з потелицькими та дрогобицькими значно скромніші розписи Троїцької церкви в Сихові під Львовом[46]. У Миколаївській церкві у Дмитровичах коло Мостиськ збереглися лише виконані у 1698 р. «Страсті» та «Страшний Суд» (тепер закриті щитами з новими розписами)[47].

Дерев'яні храми із стінописом збереглися у селах Закарпаття, проте датування цих пам'яток нерідко має дискусійний характер — різні автори відносять окремі пам'ятки як до XVII, так і до XVIII ст. І все ж серед закарпатських ансамблів є декілька характерних пам'яток, котрі, безперечно, створені в XVII ст. До них належить стінопис Успенської церкви в Новоселиці[48], Миколаївської (горішньої) — у Середньому Водяному[49].

Стінописи українських дерев'яних церков відомі й на території Польщі. Це, зокрема, ансамблі кінця XVII ст. у Поворознику[50] та Котані[51].

На Волині стінопис XVII ст. відомий за літературними джерелами[52].

Наші відомості про настінні розписи дерев'яних церков далеко не повні, випадкові, проте навіть вони засвідчують поширеність стінописів у мистецькій практиці XVII ст. Цей напрям в українському малярстві XVII ст., мабуть, мав давню традицію.

Очевидно, крім церков, на західноукраїнських землях розмальовували також костьоли. У львівських війтівських актах збереглися відомості про малювання Станіславом Півковичем з Бидгощі костьолу в Йодлові[53], проте вони не належать до історії власне українського мистецтва.

Окрема сторінка історії монументального живопису в дерев'яних спорудах на західноукраїнських землях — розписи синагог. У літературі зафіксовано розписи Ізраїля Лесницького в синагозі 1652 р. у Ходорові[54] та

[44] Свєнціцький І. С. Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі// Літопис Бойківщини (Самбір).— 1938.— Ч. 10.— С. 67—79; Логвин Г. Н. Настінні розписи...— С. 159—162; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 85—90.

[45] Логвин Г. Н. Настінні розписи...— С. 162—163; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 68, 75, 85—88.

[46] Логвин Г. Н. Настінні розписи...— С. 165—166.

[47] Откович В. П. Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах//Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1988.— М., 1989.— С. 385—387.

[48] Логвин Г. Н. Настінні розписи...— С. 163—164; Слипченко Н. И. Росписи закарпатских деревянных храмов XVII—XVIII вв. и их реставрация// Художественное наследие.— М., 1983.— Вып. 8(38).— С. 175—178; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 97—98.

[49] Логвин Г. Н. Настінні розписи...— С. 155—157; Слипченко Н. И. Росписи...— С. 172—173; Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні...— С. 108 (П. Жолтовський датує стінопис початком XVIII ст.).

[50] Логвин Г. Н. Настінні розписи...— С. 189.

[51] Там же.— С. 157.

[52] Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии.— Житомир, 1886.— Т. 2.— С. 185.

[53] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 390, с. 807; Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 59.

[54] Piechotko K., Piechotkowa M. Bożnice drewniane.— Warszawa, 1957.— S. 196.

виконані ним разом з Ісааком Бершем мальовання у синагозі в Гвіздці коло Коломиї [55].

Аналіз наявних відомостей до історії розвитку монументального живопису на західноукраїнських землях у XVI—XVII ст. при всій обмеженості доступних для вивчення даних свідчить, що хоч цей напрям творчої діяльности малярів не став першоплановим, він був сферою постійного притягання їхніх творчих інтересів і становив одне з помітних явищ у розвитку тогочасного малярства. До монументального живопису часто зверталися передусім майстри з провінційних за характером малярських осередків, і це одна з характерних особливостей живописної культури західноукраїнських земель XVII ст.

Крім ансамблів монументального живопису українське малярство XVI—XVII ст. знало й ансамблі станкового живопису. Мова насамперед про іконостаси, котрі завжди були ядром оформлення інтер'єру храму. Однак аналіз уцілілих пам'яток показує ширше розуміння ансамблю в мистецькій практиці розглядуваного часу. До ядра оформлення інтер'єру храму, крім ікон із комплексу іконостасу, входили також монументальні ікони «Страсті» та «Страшний Суд». Виняткове поширення цих тем у давньому українському іконопису зумовлене тим, що обидві монументальні ікони в комплексі з іконостасом являли собою класичний варіант ядра оформлення інтер'єру української церкви. Мова йде саме про класичне оформлення, котре, певна річ, не могло бути загальнообов'язковим і на практиці мало численні варіанти. Багатоваріантність ансамблю пов'язана, зокрема, з фінансовими можливостями церковних громад — оплатити відразу весь комплекс робіт їм переважно було не під силу. На сьогодні не відомий жодний випадок, де вказану тріаду виконував би один майстер чи різні майстри одночасно. На виконання великих живописних ансамблів частинами в давньому українському малярстві ми вказували при розгляді стінописів дерев'яних храмів, аналогічні приклади дає аналіз комплексів іконостасів. У цьому полягає одна з характерних особливостей давнього українського малярства взагалі.

Згаданий ансамбль український іконопис XVI ст. дістав у спадщину від попередньої епохи й розвинув його. Еволюція оформлення ядра інтер'єру українського храму була пов'язана з входженням страсного циклу до ансамблю іконостасу — наскільки нам відомо, уперше цей цикл уведено до іконостасу П'ятницької церкви у Львові. У цьому новому варіанті ансамблю, де увагу зосереджувалося на комплексі іконостасу, тема Страшного Суду відмерла. Зрозуміло, що і цей, як його можна назвати, варіант XVII ст. не став загальнообов'язковим. Адже за своєю природою то був ансамбль великих міських та монастирських храмів і вже тому не міг набути великого поширення. Він втілював передові мистецькі тенденції нової епохи, але не заперечив класичну тріаду оформлення інтер'єру церкви, котрий залишався у мистецькій практиці впродовж усього XVII ст. *

У характерному для давнього українського мистецтва триєдиному ансамблі ядра інтер'єру церкви частиною, придатною для принципових

[55] Piechotko K., Piechotkowa M. Bożnice drewniane. — S. 198.

* Поставлене тут питання про ансамбль в українському іконопису XVI—XVII ст. цілком нове. Проблема концентрує у собі важливі аспекти розвитку малярства не лише вказаної епохи, а й попередніх та наступних століть, тому потребує глибокого та всебічного вивчення.

змін, був центральний елемент ансамблю — іконостас [56]. У творчій практиці майстрів українського живопису XVI ст. відомі два варіанти іконостасу. Обидва вони мали принципово однаковий намісний ряд, але верхня частина їх була різна. Історично раніший її варіант становив епістилій із зображенням святих та празничних сцен. Такий унікальний епістилій кінця XVI ст. у церкві св. Параскеви в Крехові свідчить про актуальність цього найдавнішого варіанта верхніх ярусів іконостасу ще наприкінці XVI ст. [57] Багате ажурне різьблене обрамлення ікони «Спас Нерукотворний» у Миколаївській церкві села Мала Горожанка Миколаївського району * вказує на те, що подекуди його застосовувано і в наступному столітті, а навіть спорадично — у XVIII ст. [58] Однак у мистецькій практиці значно ширшу перспективу здобув другий варіант верхнього ярусу іконостасу — з «Деісусом», варіант, у якому впродовж XVI ст. характерний для попереднього часу святительський чин замінено апостольським [59]. Одночасно верхні яруси іконостасу розвивалися по вертикалі, тобто перетворювалися в перспективі в кількаярусну конструкцію. Цей процес почався ще перед XVI ст., з появою самостійного празничного ряду [60]. Не пізніше середини XVI ст. в іконостасах з'явився самостійний ряд зображень пророків, уперше документально засвідчений заповітом волинського шляхтича Василя Загоровського з 1577 р. [61] Найранішою збереженою пам'яткою є дві сильно пошкоджені ікони з півфігурами пророків з Успенської церкви села Кліцка Городоцького району *.

Якщо розвиток іконостасу по вертикалі вдається простежити хоча б у загальних рисах, то про зміни в намісному його ряді говорити важче. Наскільки можна судити за збереженими пам'ятками, царські врата протягом усього століття були традиційними, тобто суцільними, типу ікони, з двома варіантами зображень. Перший з цих варіантів — з ростовими зображеннями Івана Золотоустого і Василя Великого й «Благовіщенням» (можлива також «Євхаристія») [62] — менш поширений у мистецькій практиці, але за походженням він первісний [63]. Другий варіант — з євангелістами та

---

[56] Створення синтетичної історії українського іконостасу залишається справою майбутнього. Важливі матеріали до неї зібрали: Konstantynowicz J. Ikonostasy w. XVII w granicach dawnych diecezyj: przemyskiej, lwowskiej, bełzkiej i chełmskiej. Próba charakterystyki.— Sanok, 1930; Наукова бібліотека Львівського державного університету ім. Івана Франка (далі — НБ ЛДУ), від. рукописів, № 1577/1; Ярема В. Походження і розвиток нашого православного іконостасу//Православний вісник.— 1959.— № 10.— С. 309—316; № 11.— С. 360—363; його ж. Традиції і нововведення в побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України//Там же.— 1961.— № 5—6.— С. 177—190; Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К.,— 1970; Jarema W. Pierwotne ikonostasy w drewnianych cerkwiach na Podkarpaciu//Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— Sanok, 1972.— T. 16.— S. 22—32.

[57] Jarema W. Pierwotne ikonostasy...— S. 25—26.

* Не опублікована.

[58] Jarema W. Pierwotne ikonostasy...— S. 26.

[59] Ibid.— S. 30.

[60] Ibid.— S. 36.

[61] Архив ЮЗР.— К., 1859.— Ч. 1, т. 1.— С. 797.

* Ікони не опубліковані. Виконані на двох довгих горизонтальних дошках. Зберігаються у фондах Львівської картинної галереї.

[62] Пуцко В. Царские врата из Кривецкого погоста//Зборник за ликовне уметности.— Београд, 1975.— Књ. 11.— С. 53—78.

[63] Jarema W. Pierwotne ikonostasy...— S. 23.

«Благовіщенням» [64] — відомий з переважної більшости вцілілих пам'яток. Брак живописних зображень з дияконських дверей дав підстави М. Драганові зробити висновок про те, що їх, можливо, закривали запонами [65]. Цей висновок повністю підтверджує згадка в інвентарі Успенської церкви у Львові з 1579 р. [66] двох довгих завіс «до дверей» і третю — до царських врат.

Оскільки від іконостасів XVI ст. до нас дійшли лише окремі ікони, єдиним свідченням про вигляд такого ансамблю є мініатюрний схематичний рисунок у щоденнику Мартина Груневега [67], на якому зображено іконостас Успенської церкви у Львові. Він дає підстави зробити висновок про появу у львівських іконостасах не пізніше зламу XVI—XVII ст. декоративної різьби, котра надала ансамблеві третього виміру, з яким пов'язане виникнення нових живописних зображень на одвірках царських врат та дияконських дверей.

Новий варіант ансамблю, який можна назвати іконостасом XVII ст., безперечно, почав формуватися ще перед його початком. Найраніший його завершений зразок — іконостас церкви Святих П'ятниць у Львові [68]. Тут є ажурні різьблені царські врата з живописними медальйонами євангелістів, Богоматері та архангела Гавриїла зі сцени Благовіщення, Аарон та Мелхіседек — на дияконських дверях, Іван Золотоустий та Василь Великий — на одвірках царських врат і Христос, який благословляє,— на арці, архидиякони Стефан та Лаврентій і святі цілителі Козьма і Дем'ян — на одвірках дияконських дверей. У п'ятницькому іконостасі вперше виступають орнаментальні живописні пределли як відгомін орнаментальних мотивів у нижніх регістрах монументальних розписів. Це також перший відомий нам ансамбль із страсним циклом. У пізніші часи іконостас лише доповнено додатковим рядом, котрий уперше введено у виконаних у 1637—1638 рр. верхніх ярусах іконостасу Успенської церкви у Львові [69]. Другим нововведенням у пізніших іконостасних комплексах XVII ст. стали сюжетні композиції у пределлах, котрі набули поширення уже на середину XVII ст. Про це свідчать датований 1653 р. іконостас вишенського маляра Яцька у Дністрику-Головецькому та створений ще в першій половині XVII ст. недатований іконостас у Моранцях. У другій половині XVII ст. якраз пределли із сюжетними композиціями стають поширенішими. Зокрема, є вони в ранніх

---

[64] Про українські царські врата XVI ст. див.: Драган М. Українська декоративна різьба...— С. 20, 28—40.

[65] Там же.— С. 16.

[66] ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1114, арк. 3 зв.

[67] Не опублікований (інформація проф. Я. Ісаєвича).

[68] Час виникнення п'ятницького іконостасу остаточно не визначений. У світлі еволюції львівської школи іконопису видається слушною радше позиція Миколи Голубця, котрий відносив ансамбль до «кінця XVI а що найвисше початку XVII ст.»: Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Частина перша.— Львів, 1922.— С. 208. Найвірогіднішим здається датування другою половиною 1610-х рр.: Александрович В. С. Хронологія іконостасу Успенської церкви у Львові // Українське барокко та європейський контекст.— К., 1991.— С. 145, приміт. 34. Одночасно є тенденція датувати іконостас 1640-ми рр. Останнім її підтримав О. Сидор: Сидор О. Ф. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII—XVIII ст.//Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків. Українське малярство XIV—XVIII століть у музейних колекціях Львова.— Львів, 1990.— С. 21, 30—31.

[69] Хоча верхні яруси іконостасу датують здебільшого 1638 р., виконували їх за контрактом з 24 червня 1637 р. Згідно з умовою, робота мала бути завершена до Різдва, тобто до 25 грудня того ж року, проте, за документами братського архіву, її закінчено незадовго до 16 лютого наступного року. Детальніше про історію створення іконостасу див.: Александрович В. С. Хронологія...— С. 146.

іконостасах Івана Рутковича [70]. Водночас стають поширеними й орнаментальні пределли: вони наявні в рогатинському святодухівському іконостасі (1650), іконостасах зі Смолинського монастиря у парафіяльній церкві в Смолині, у церкві св. Параскеви у Крехові. Орнаментальна пределла з Михайлівської церкви в селі Уїзді коло Рогатина зберігається в Івано-Франківському художньому музеї. Упродовж XVII ст. змінюються й зображення на дияконських дверях. Уже в Рогатині на них уперше з'являється зображення архангела Михаїла, хоча на північних дверях ще залишається зображення Мелхіседека. З другої половини XVII ст. зображення архангелів на дияконських дверях стали звичними.

Характерною особливістю іконостасів XVII ст. є те, що нерідко малярі виконували їх частинами, тому вони складаються з ярусів чи композицій різночасового походження. З цього погляду характерна історія іконостасу Успенської церкви у Львові (Грибовицький), котрий міг бути розпочатий ще в 1616 р., а виконаний двома заходами: між вереснем 1628 — травнем 1630 р. та у червні 1637 — лютому 1638 р. [71] Навіть в іконостасі П'ятницької церкви у Львові, як показує аналіз його живописних композицій, обидві намісні ікони були замінені, можливо, під час тих робіт у церкві, котрі велися не пізніше 1643 р. [72] Твердження В. Овсійчука про пізніше походження страсного циклу іконостасу [73] не досить аргументоване, оскільки живопис згаданого циклу дуже близький до живопису інших ікон комплексу, крім двох, названих раніше. До найхарактерніших «зібраних» іконостасів XVII ст. належать уже згадувані ансамблі зі Смолина, Крехова та Волі-Висоцької. Причому якщо останній виконаний у другій половині XVII ст. (1655 р., а верхні яруси й дияконські двері Івана Рутковича — 1688—1689 рр.) [74], то до складу перших входять роботи майстрів не лише XVII, а й XVIII ст. (царські врата з одвірками у Крехові та додатковий ряд у Смолині). Таких прикладів можна було б навести більше. Відповідні відомості є і в архівних джерелах. Так, у контракті львівського Успенського братства з малярем Олександром Ляницьким про виготовлення іконостасу для каплиці Трьох Святителів обумовлено, що до цього іконостасу вже є ікона Богоматері [75]. Збереглося свідчення про виконання у 1673—1674 рр. ікони Деісуса для монастиря Івана Богослова у Львові [76]. Можна досить упевнено твердити, що мова йде саме про верхні яруси іконостасу, оскільки монастир фундований заповітом львівського міщанина С. Содоми з 1640 р. [77] й на час ство-

---

[70] В. Свєнціцька (Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. — К., 1966.— С. 70) схильна віднести їх появу щойно до другої половини XVII ст., проте ні пределли маляра Яцька 1653 р., ні названі [illegible] пределли 1655 р. з Михайлівської церкви у Волі-Висоцькій (насправді пізніші), ні пределли 1659 р. у Святоюрській церкві в Дрогобичі не можна вважати першим кроком до зображень такого роду в українському мистецтві. Появу таких пределл треба віднести не до другої половини, а найдалі до другої чверті XVII ст.

[71] Про історію іконостасу див.: Александрович В. Хронологія...— С. 143—147.

[72] За виявленою на вежі церкви датою (див. посилання 14) — 1643 р.— та датованою наступним роком пам'ятною таблицею молдавського господаря В. Лупула нинішню церкву відносять саме до цього часу.

[73] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI— першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.— С. 140.

[74] Див.: Свєнціцька В. І. Іван Руткович...— С. 82, 84.

[75] ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 742, арк. 1.

[76] ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 5 (Оссолінські), спр. 2111, арк. 26.

[77] Петрушевич А. С. Дополнения ко сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год.— Львов, 1891.— С. 500.

рення згаданого зображення Деісуса монастирська церква існувала вже кількадесят років.

У порівнянні з іконостасами скромнішими живописними ансамблями були вівтарі, поширені в XVI—XVII ст. насамперед у католицьких храмах. Як і в західноєвропейському середньовічному мистецтві, у XVI ст. це були поліптихи та триптихи. Збереглися відомості про виконання поліптиху зі сценами з життя св. Домініка для однієї з каплиць монастиря домініканців у Львові в 1556 р. [78] Костьольних вівтарів XVI ст. не збереглося, не відомі також їх достовірні живописні фрагменти. Не пізніше початку XVII ст. у творчій практиці майстрів живопису з'явився ренесансний тип вівтаря, побудований за принципом тріумфальної арки. Пам'яткою такого типу є монументальний центральний образ вівтаря із зображенням Богоматері у славі зі святими із села Чишки під Львовом, котрий, безперечно, походить з якогось львівського костьолу [79]. До цього типу вівтаря належать і скромніші вівтарі св. Анни з костьолу св. Мартина у Фельштині (Скелівка) [80] та з костьолу св. Михаїла у Старій Солі Старосамбірського району. Останній виконав у 1658 р. маляр із Судової Вишні Стефан Дзенгалович [81]. Ще один живописний вівтар костьольного походження зберігається у Воздвиженській церкві в Дрогобичі [*]. Крім названих пам'яток, у костьолі єзуїтів у Львові зберігся великий вівтар-триптих з рухомими живописними крилами [82].

Архівні документи донесли до нас свідчення про малювання деяких вівтарів для костьолів. Так, у 1567 р. вівтар для кафедрального костьолу у Львові робив маляр Августин [83]. Два призначені для костьолів вівтарі у 1596 р. були в майстерні львівського вірменського маляра Павла Богуша [84]. Маляр Ян Шванковський-молодший у 1610 р. виконував вівтар для монастиря бернардинів у Львові [85], а Станіслав Александрович у 1616 р.— для костьолу Марії-Магдалини [86]. Маляр Петро Мордессі помер наприкінці 1632 р., під час роботи над вівтарем для костьолу езуїтів у Львові [87]. Десь наприкінці 1660 або на початку 1661 р. львівський маляр Себастіан Кромка умовився з ксьондзом костьолу св. Станіслава про виконання вівтаря, але, не зробивши його, передав роботу маляреві Якубові Іржицькому, проте ксьондз віддав замовлення Войцехові Краузу [88]. У 1694 р. був позваний до

[78] Świętochowski R. Na marginesie artykułu R. Markowskiego «Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle rękopisu z XVI wieku» // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1969.— T. 9, zesz. 2.— S. 93 i przypis 64.

[79] Профессия — реставратор: Каталог выставки работ отдела реставрации Львовской картинной галереи.— Львов, 1987.— С. 32 (під назвою «Апофеоз Богоматери»).

[80] Gębarowicz M. Studia...— S. 102—103.

[81] Возницький Б., Крвавич Д. Стефан Дзенгалович, маляр вишенський// Образотворче мистецтво.— 1980.— № 5.— С. 28—29.

[*] Ікони перемальовано, вівтар не опублікований.

[82] Gębarowicz M. Szkice z historii sztuki XVII wieku.— Toruń, 1966.— S. 117—118.

[83] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 16.

[84] ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 350, с. 379.

[85] Там же.— Спр. 392, с. 345. Т. Маньковський, усупереч текстові документа, у якому мовиться про роботу, котру не виконав у належний строк Ян, син Софії Шванковської, вдови маляра Яна Шванковського, писав, що йдеться про роботу, замовлену Я. Шванковському-старшому: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 37.

[86] Mańkowski T. Lwowski cech malarry...— S. 57.

[87] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1717—1718.

[88] Там же.— Спр. 467, с. 593—594. Історію з цим вівтарем на основі матеріалів консисторського суду в цілком перекрученому вигляді див.: Jaworski F. O szarym Lwowie.— Lwów, 1917.— S. 49.

суду маляр Григорій Гасицький, котрий не виконав вівтаря для монастиря бернардинок у Львові [89]. Мостиська міщанка Дорота Храпкова у 1623 р. відписала всі гроші з проданого будинку на малювання вівтаря у місцевому парафіяльному костьолі [90].

У церквах до кінця XVII ст. вівтарі не були поширеними, але окремі зразки їх траплялися вже в XVI ст. Це підтверджує триптих з рухомими боковими крилами з Крехова, показаний на виставці 1888 р. у Львові [91]. Вівтарі такого типу мали певне поширення на православному Сході, проте належали, як і в Україні, до явищ радше виняткових, тому не вони лягли в основу церковних вівтарів, а конструкції, використовувані в костьольних вівтарях. Найранішою такою пам'яткою є вівтар з образом Деісуса з Вознесенської церкви у Волиці-Деревлянській [92]. До кінця XVII ст. належить і аналогічного призначення вівтарик з Єзуполя [93]. Усі вони є запрестольними вівтарями. І лише вощатинський вівтар Йова Кондзелевича з 1696 р. відходить від цієї традиції, оскільки не призначався для престолу, а мав самостійне значення [94].

Хоч ансамблі станкового живопису були дуже поширеними в мистецькій практиці XVI—XVII ст., дедалі більшого значення набули також окремі ікони. Цьому сприяла криза середньовічної художньої традиції, одним з проявів якої було чимраз більше поширення образів індивідуального поклоніння. Судячи з уцілілих пам'яток, процес нагромадження у церквах ікон, котрі походженням не були пов'язані з іконостасом, був досить інтенсивний. Він, безперечно, проходив паралельно з формуванням в іконопису нової художньої системи, з ним тісно пов'язане і зростання кількости приватних збірок ікон як в замках аристократів, так і в кам'яницях городян *.

Трансформація ікони в XVI і, особливо, XVII ст., певна річ, була пов'язана не лише з кількісним наростанням самостійних за характером та призначенням композицій. Ікона зазнавала глибоких внутрішніх змін, викликаних формуванням нової художньої системи. Цей процес трансформації, хоч і не синхронно, проходив у творчості як українських, так і польських малярів. Він вніс зміни і в малярську техніку: нарівні з традиційною темперою виник і поширився олійний живопис, як основу для композицій поряд з традиційним деревом застосовувано полотно.

Ікони на полотні, безперечно, скоріше з'явилися у творчій практиці тих майстрів, котрі орієнтувалися на західноєвропейську мистецьку традицію. Найраніший відомий приклад дає виконана у Львові в 1598 р. за обітницею шляхтича Олександра Пачинського ікона Богоматері, призначена

---

[89] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 559, с. 819—820.

[90] Там же.— Ф. 35, оп. 1, спр. 1, с. 109.

[91] Шараневич И. Отчет из археологическо-библиографической выставки в Ставропигийском институте открытой 28 сент. (10 окт.) 1888 г. и закрытой 18 (23) февр. 1889 г. и опись фотографически снятых предметов с той же выставки.— Львов, 1889.— С. 66—67.— Табл. XXX.

[92] Szanter Z. Rola wzorów zachodnich w ukształtowaniu ikonostasu w XVII wieku na południowo-wschodnim obszarze Rzeczypospolitej//Teka konserwatorska. Polska południowo-wschodnia.— S. 126; Свєнціцька В. Іван Руткович...— С. 76.

[93] Свєнціцький І. Ілюстрований провідник по Національнім музеєви у Львові.— Жовква, 1913.— С. 22.

[94] Репродукований: Драган М. Українська декоративна різьба...— Між с. 16—17.

* Ця тема стосовно XVI—XVII ст. майже не опрацьована.

для монастиря домініканців у Підкамені [95]. З початку XVII ст. в описах картин в інвентарях майна часто підкреслювано, що намальовано їх на полотні. В інвентарі майна Маланки Новосельської, матері малярів Івана та Федора, депонованого у Львові (1617), вказано п'ять картин на полотні [96]. Правда, за вжитим тут окресленням «малярські контерфекти» не можна однозначно інтерпретувати тематику цих робіт, оскільки термін мав значення «картина», «зображення», «образ». Три картини на полотні названо в опису майна львівського передміщанина Андрія Пражневського з 1618 р. [97] В інвентарі, який склав львівський патрицій Станіслав Вільчек після смерти дружини у 1620 р., фігурує п'ять великих і вісім малих картин на полотні [98]. Після смерти львів'янина Станіслава Кучковського у 1626 р. між іншими картинами залишилися «дві підлих на полотні Сальватор і Панна Марія» [99]. Померлий у 1627 р. львівський кушнір Микола Барч мав «десять завбільшки як лікоть картин, починаючи від різдва Христового, мальованих на полотні» [100]. В інвентарі львівського радника Яна Убальдіні (1638) названо лише картини на полотні — всього 28 [101]. В опису майна Анни Мнішек, вдови кам'янець-подільського радника і війта, згадується дев'ять картин на полотні (1646) [102]. Правда, за лаконічними свідченнями, поданими в інвентарях, не завжди можна встановити, чи йдеться саме про ікони й чи про ікони роботи місцевих майстрів.

Не пізніше першої чверті XVII ст. ікони на полотні з'явилися у церквах. Датований 1627 р. інвентар Степанського Михайлівського монастиря фіксує два «Розп'яття» на полотні: у вівтарі та в георгіївському приділі [103].

На полотні малювали не лише ікони, а й частини іконостасів (Злоцьке [104], Велике [105]).

Поряд із звичайним полотном використовували дорогі тканини. Інвентар львівського купця Андрія Симоновича (1583) фіксує композиції «Милосердя» та «Вінок Богоматері» на китайці [106]. Львів'янин Сигізмунд Познаньчик у 1631 р. подарував своїй дочці невелику ікону на червоному адамашку зі спадку її матері [107]. В інвентарі львівського лавника Станіслава Юзефовича з 1666 р. згадується виконану на китайці ікону «Розп'яття» [108].

Наведені з описів майна городян дані містять вагомі підтвердження поширености ікон на полотні у творчій практиці майстрів живопису, котрі працювали на українських землях у XVII ст. Однак у них можуть згаду-

---

[95] Barącz S. Dzieje klasztoru WW. OO. Dominikanów w Podkamieniu.— Tarnopol, 1879.— S. 32.
[96] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 394, с. 436.
[97] Там же.— С. 787.
[98] Там же.— Спр. 289, с. 2228.
[99] Там же.— Спр. 43, с. 1131.
[100] Там же.— Спр. 58, с. 895.
[101] Там же.— Спр. 348, с. 1133.
[102] Центральний державний історичний архів України у Києві (далі — ЦДІА України у Києві), ф. 39, оп. 1, спр. 39, арк. 64.
[103] Там же.— Ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 5 зв., 7.
[104] Szanter Z. Rola wzorów...— S. 106.
[105] Ibid.— S. 107.
[106] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 18, с. 1205.
[107] Там же.— Спр. 48, с. 1987.
[108] Там же.— Спр. 354, с. 795.

ватися роботи не лише місцевих майстрів. З цього погляду надійнішим джерелом є прямі свідчення про виконання ікон на полотні. У посмертному опису майна вже згадуваного італійця Петра Мордессі, котрий працював у Львові, [redacted] кінця 1632 р. названо «Преображення» та «Моління про чашу» й ще чотири незакінчені роботи на полотні [109]. Калуський писар Матвій Винницький у 1635 р. придбав у львівського маляра Станіслава Александровича картину на полотні «Пієта» (Богоматір [redacted] мертвим Христом під хрестом) [110]. Маляр Юрій Чвохерович 1635 р. заповів нову ікону Богоматері на полотні львівському костьолові Святого Хреста [111]. Серед майна померлого у 1643 р. львівського маляра вірменського походження Григорія Якубовича було 44 картини на полотні по три золотих кожна і два куски полотна, приготованого до малювання [112]. Померлий 1647 р. львівський майстер Войцех Тершовський залишив два куски полотна, загрунтованого для живопису [113].

Ікон на полотні залишилося небагато. Основна збірка вцілілих творів зберігається у фондах Національного музею у Львові, проте їх досі не введено в науковий обіг. З поодиноких збережених творів майстрів європейської орієнтації у літературі відома лише композиція зі св. Яном з Дуклі з костьолу бернардинів у Львові [114].

Значно рідше за полотно майстри XVII ст. використовували бляху. Серед рідкісних пам'яток такого роду — ікона Богоматері 1635 р. з Успенської церкви у Львові, яку намалював Микола Мороховський [115], та «Христос і самаритянка» з колекції Тадеуша Маньковського [116]. Дві невеликі незакінчені картини на міді згадано в опису майна Петра Мордессі [117]. Три картини на міді перераховано [redacted] інвентарі Станіслава Вільчека [118]. Цитований інвентар Миколая Барча 1627 р. називає зображення Христа і десять образків на міді [119]. Шляхтич Андрій Свідерський у 1634 р. заповів мідну бляху на інвентар Миколая Барча 1627 р. називає зображення Христ[redacted] і десять образків на міді [119]. Шляхтич Андрій Свідерський у 1634 р. заповів мідну бляху на ікону львівському монастиреві єзуїтів [120]. П'ять невеликих ікон на міді залишилося після смерти львівського патриція Еразма Сикста у 1634 р. [121] Як видно з цих відомостей, поодинокі ікони на блясі у львівських колекціях рідкістю не були. А патрицій Мартин Анчовський мав їх цілу колекцію: в інвентарі майна, списаному по смерті дружини у 1679 р., перелічено виконані на блясі «Обличчя Христа», «Розп'яття зі святими», «Страшний Суд», «Христос з апостолами», «Святий Франциск», «Розп'яття», «Богоматір», «Свята Розалія», «Богоматір [redacted] блаженним Яном [redacted] Дуклі», «Христос і самаритянка» й інше зображення св. Франциска [122]. Композиції на блясі малювали, певна річ, не лише львівські майстри: ревізія дому самбірського

---

109 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 398, с. 1531.
110 Там же.— Спр. 399, с. 307.
111 Там же.— Спр. 386, с. 78.
112 Там же.— Спр. 526, с. 1400.
113 Там же.— Спр. 349, с. 798.
114 Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— Tabl. 19.
115 Уманцев Ф. С. Живопис кінця XVI—першої половини XVII століть// Історія українського мистецтва: У 6 т.— Т.—2.— С. 280 (фрагмент під записом).
116 Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— Tabl. 16.
117 Див. посилання 109.
118 Див. посилання 98.
119 Див. посилання 100.
120 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 49, с. 395, 397.
121 Там же.— Спр. 348, с. 299—300.
122 Там же.— Спр. 188, с. 785.

міщанина Томаша Вротного (1679) [redacted] виконані на блясі ікони Студзянської та Ченстоховської Богоматері [123].

Останній з наведених фактів привертає увагу до такого цікавого явища в мистецькому житті XVII ст., як копії шанованих ікон. Головним джерелом відомостей про поширення копій чудотворних ікон [redacted] описи майна, у яких такі зображення згадуються, починаючи [redacted] другої третини XVII ст.

Судячи з наявних відомостей, найбільшого поширення на західноукраїнських землях набули копії ікони Ченстоховської Богоматері. Вперше у Львові її згадано 1638 р.— в опису майна аптекаря Каспера Юзефовича [124], а під 1640 р.— [redacted] інвентарі львівського міського писаря Войцеха Зимницького [125]. Масове поширення копій ікони Ченстоховської Богоматері припадає уже на другу половину XVII ст. Їх згадується в інвентарях шевця Яна Хріневського (1653) [126], Єви, вдови купця Андрія Сольського (1666) [127], в інвентарі 1668 р. без власника [128], лавника Якуба Крауза (1673) [129], Домініка Оброцького (1674) [130], золотаря Мельхіора Духнича (1685) [131], райці Станіслава Майдешевича (1689) [132], Йоахима Сутковського (1689) [133], лавника Яна Чеховича (1699) [134], дружини лавника Малгожати Ожгевичевої [135] та дружини лавника Катерини Толочкової (1699) [136]. За ікону Ченстоховської Богоматері, оправлену в срібло, лавник Юзеф-Казимир Вільчек у 1681 р. заплатив 35 золотих [137].

Зображення найбільшої релігійної святині Польщі були поширені й поза Львовом. Уже в 1659 р. чудотворна копія ікони була в костьолі в Рудках [138]. У 1677 р. список ікони зафіксовано [redacted] самбірського міщанина Томаша Вротного [139]. Поряд [redacted] копіями Ченстоховської Богоматері з другої половини XVII ст. у Львові набувають поширення повторення Сокальської Богородиці. Їх зафіксовано в описах майна: анонімному з 1668 р. [140], райців Якуба Крауза (1673) [141], Мартина Анчовського (1679) [142], лавника Петра Вілька (1691) [143], в акті поділу між Сусанною і Геленою Бурдкевичівнами з 1695 р. [144], в описах майна лавника Яна Чеховича (1699) [145], дружини лавника Малгожати Ожгевичевої (1699) [146].

---

[123] ЦДІА України у Львові, ф. 43, оп. 1, спр. 190, с. 471.
[124] Там же.— Ф. 52, оп. 2, спр. 53, с. 123; спр. 348, с. 976.
[125] Там же.— Спр. 55. с. 1363; спр. 348, с. 1679.
[126] Там же.— Спр. 63, с. 734.
[127] Там же.— Спр. 490, с. 693.
[128] Там же.— Спр. 354, с. 1085.
[129] Там же.— Спр. 80, с. 571; спр. 186, с. 719.
[130] Там же.— Спр. 186, с. 1022.
[131] Там же.— Спр. 191, с. 1376.
[132] Там же.— Спр. 371, с. 905, 906 (два примірники).
[133] Там же.— Спр. 161, с. 236.
[134] Там же.— Спр. 198, с. 35.
[135] Там же.— С. 363.
[136] Там же.— С. 766.
[137] Там же.— Спр. 84, с. 382.
[138] Там же.— Спр. 319, с. 104.
[139] Див. [redacted] 123.
[140] Див. посилання 128.
[141] Див. посилання 129.
[142] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 188, с. 786.
[143] Там [redacted] е.— Спр. 89, с. 181; спр. 352, с. 781.
[144] Там же.— Спр. 197, с. 870.
[145] Див. посилання 134.
[146] Див. посилання 135.

Студзянська Богородиця репрезентована копіями, зафіксованими в уже згадуваних інвентарях райці Якуба Крауза, різника Петра Вілька, купця Яна Чеховича та дружини лавника Малгожати Ожгевичевої.

В останньому десятилітті XVII ст. у львівських колекціях зафіксовано у вказаних раніше описах майна повторення ікони Ярославської Богородиці, у того ж таки різника Петра Вілька, дружини лавника Малгожати Ожгевичевої. В акті поділу між Сусанною та Геленою Бурживичівнами згадано ікону Межиріцької Богоматері.

Оригінальні копії чудотворних ікон XVII ст. не відомі, тому наведені документальні дані є єдиним свідченням про цей бік діяльности майстрів живопису того часу.

Крім ікон, на полотні виконувалося й багато інших творів церковного вжитку та світського призначення. Поміж ними насамперед варто згадати колтрини. Хоча відомості про них часто містяться в описах майна кінця XVI—XVII ст., характер зображень звичайно не вказували. Лише в поодиноких випадках є вказівки на те, що йдеться про сюжетні композиції. Так, в інвентарі Степанського Михайлівського монастиря в монастирській церкві згадана «колтрина про блудного сина на полотні» [147]. А львівський радник Варфоломій Зиморович у заповіті 1671 р. просить дружину, аби «до костьолу Святого Хреста на полі дві шпалери, на полотні мальовані, дала, на одній, як Христа з хрестом проваджено на гору Голгофу, а на другій, як після Воскресіння Магдалині та учням своїм в Емаусі об'явився» [148]. Як видно з наведених фактів, колтрини були не лише у храмах, а й у приватних будинках.

Певне поширення у мистецькій практиці XVI—XVII ст. мали мальовані на полотні плащаниці. Плащаницю роботи львівського маляра Федора Семеновича (Сеньковича) згадує інвентар Успенської церкви у Львові 1637 р. [149]. В інвентарі Успенської церкви від 1692 р. названо плащаницю, мальовану на білому атласі [150]. Те саме джерело вказує вісім мальованих на полотні патріарших антимінсів [151]; це дає підстави припустити, що такі роботи виконували й українські майстри. Документально засвідчено виконання воздухів [152]. Опис Михайлівської монастирської церкви в Степані 1627 р. називає мальовану завісу царських врат, проте не відомо, який саме вигляд мало таке мальовання [153].

Окремий напрям діяльности малярів XVI—XVII ст.— корогви. Їх виконували як для суто церковних потреб (сюди належать не лише церковні, а й надгробні корогви), так і для міст, ремісничих цехів та військових підрозділів.

Чи не найдавнішим зразком церковної корогви є екземпляр другої половини XVI ст. зі Старої Солі — із зображенням Христа та св. Миколая, збережений у колекції Національного музею у Львові [154]. Його збірка пере-

---

[147] ЦДІА України у Києві, ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 4 зв.
[148] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 488, с. 1075.
[149] Архив ЮЗР.— К., 1904.— Ч. 1, т. 11.— С. 173.
[150] ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1101, арк., 15 зв.
[151] Там же.— Арк. 19 зв.
[152] Архив ЮЗР.— К., 1904.— Ч. 1, т. 12.— С. 93; Львівський історичний музей, рукопис 189, арк. 15 зв., 31.
[153] ЦДІА України у Києві, ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 4.
[154] Свєнціцький І. Ікони галицької України XV—XVII віків.— Львів, 1929.— Табл. 109, № 179—180.

ховує багато таких пам'яток пізнішого часу, проте вони не вивчені й не опубліковані. Згадки про церковні корогви трапляються і в архівних документах. У церкві Степанського Михайлівського монастиря у 1627 р. було дві корогви, мальованих на полотні [155]. Львівський маляр Станіслав Александрович у 1635 р. намалював корогву для братства св. Анни при монастирі бернардинів у Львові та, за її зразком,— другу, для костьолу в Калуші [156]. Корогву у 1620 р. виконували львівські малярі Микола Спаніель та Герасим [157]. Маляр Федір у 1617 р. робив корогву для львівського цеху золотарів [158]. У книгах тижневих видатків львівської міської каси є декілька свідчень про виконання міського прапора у 1523 [159], 1606 [160], 1629 [161] та 1634 [162] рр. У 1597 р. корогву для міста малював Ян Шванковський [163]. Якусь корогву у львівського вірменського маляра Павла Богуша в 1584 р. взяв зять шляхтича Христофора Стогнева [164].

Завдяки щасливому збігові обставин до нашого часу дійшло найбільше відомостей про надгробні корогви. За документальними даними вдається простежити розвиток цього типу зображень на українських землях, починаючи з другої третини XVI ст. Основним джерелом відомостей є переважно лаконічні описи корогов, котрі в середині XVII ст. зберігалися у монастирі бернардинів у Львові. Найдавнішою серед них була корогва померлого у 1537 р. Яна Кухарського [165]. На корогві померлого після 1544 р. польного гетьмана Яна Кола з Далейова «на місці герба намальований між написом з обох сторін корогви білий овен, котрий, можливо, вжитий тут як герб» [166]. Наведений опис дає уявлення про вигляд найдавнішого типу надгробної корогви. Втім, цілком можливе існування й іншого типу корогви — лише з написом: у бернардинському костьолі зберігалися такі корогви померлих у 1562 р. Миколая Белзецького, в 1594 р. Станіслава Кухарського та в 1597 р. Станіслава Тшебіньского [167]. У восьми описаних корогвах 1611—1614 рр. зазначено наявність написів та гербів [168]. За свідченням інших джерел, цей тип корогви не був найновішим для того часу. Вже на корогві померлого в 1594 р. галицького шляхтича Андрія Желіборського були його портрет і напис з другого боку [169]. До першого десятиліття XVII ст. належить відома з опису подвійна корогва померлого у 1606 р. в чотирирічному віці Адама Стадницького та його брата Прокопа [170]. У мистецькій практиці, отже, одночасно побутували всі три названі типи корогов. Шляхтич Петро Карвовський у заповіті 1628 р. говорить про

---

[155] ЦДІА України у Києві, ф. 223, оп. 1, спр. 668, арк. 4 зв.
[156] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 399, с. 307.
[157] Там же.— Спр. 35, с. 1595.
[158] Там же.— Спр. 142, с. 140.
[159] Там же.— Спр. 706, с. 239.
[160] Там же.— Спр. 716, с. 217.
[161] Там же.— Спр. 736, с. 194.
[162] Там же.— Спр. 737, с. 205.
[163] Там же.— Спр. 715, с. 18.
[164] Там же.— Спр. 246, с. 895.
[165] Там же.— Ф. 201, оп. 4 в, спр. 345, арк. 14.
[166] Там же.— Арк. 13.
[167] Там же.— Арк. 14 зв., 15 зв., 16.
[168] Там же.— Арк. 23 зв., 24, 25, 25 зв., 30, 30, 31 зв.
[169] Українська поезія. Кінець XVI — початок XVII ст.— К., 1978.— С. 213.
[170] Prochaska A. Historia miasta Stryja.— Lwów, 1926.— С. 170—171. Ця пам'ятка унікальна, оскільки ні дитячих, ні подвійних корогов у літературі не зафіксовано.

виготовлення надгробної корогви лише [illegible] написом [171]. Про таку саму корогву іде мова і в заповіті пінського підкоморія Якуба Гричини 1634 р. [172] Серед бернардинських пам'яток була корогва померлого у 1621 р. Войцеха Урбанського «з описом його життя і намальованим гербом» [173]. Цей же тип репрезентує корогва померлого у 1636 р. шляхтича Юрія Калиновського, для виконання якої маляр ужив золото, «олійні фарби для герба» та срібло [174]. До іншого типу належала корогва померлого у 1621 р. Гжегожа Дубровського [175]. На одній її стороні вміщено короткий віршований напис панегіричного змісту. «З другого боку тієї ж корогви було зображення Дубровського навколішки під хрестом [illegible] устами (так!), складеними до молитви».

Малювання корогов майстри західноукраїнського мистецтва практикували до кінця XVII ст. Відома корогва померлого у 1686 р. Рафала Скарбка [176]. Померлий у Львові у 1687 р. Вацлав-Вільгельм Добчич заповідав віддати до костьолу кармелітів «дві корогви [...] одну святкову, [illegible] другу жалобну» [177].

Про неабияку поширеність [illegible] Україні надгробних корогов свідчить і наявність таких рідкісних варіантів, як відома з гравюри корогва гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного [illegible] кінним його портретом [178] та корогва [illegible] кінним портретом Тимоша Хмельницького і «зображення на передньому плані Молдавії як країни, котру він пішов завоювати» [179].

Попри поширеність, до нашого часу дійшли одиничні екземпляри надгробних корогов [180]. Найранішою серед відомих, очевидно, є перероблена корогва Костянтина Корнякта з 1669 р. [181] За характером виконання до неї близька збережена в копії корогва Г. Гуляницького з Лаврівського монастиря [182]. Другою відомою в оригіналі пам'яткою є унікальна корогва духовної особи — улюцького ігумена Іоїля Манявського, яку 1683 р. виконав маляр із Судової Вишні Стефан Дзенгалович [183].

Надгробні корогви [illegible] певному етапі своєї еволюції підхопили і продовжили відому із середньовіччя традицію епітафій. Їх функції були настільки близькі, що взаємозв'язки тут поза всяким сумнівом.

---

[171] ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 380, с. 1957.

[172] Т а м ж е.— Спр. 385, с. 865; Łoziński W. Życie polskie w dawnych wiekach.— Lwów, 1912.— S. 182.

[173] ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 4 в, спр. 345, арк. 42 зв.

[174] Gębarowicz M. Studia...— S. 325, przypis 45.

[175] Prochaska A. Historia...— S. 170.

[176] Ibid.— S. 170.

[177] ЦДІА України у Львові, ф. 9, оп. 1, спр. 955, с. 37.

[178] Уперше на залежність гравюри від корогви вказано: Щероцький К. Дещо про давні портрети//Сяйво (Київ).— 1914.— № 7—9.— С. 138.

[179] Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария// Чтения [illegible] Обществе истории и древностей российских при Московском университете.— М., 1898.— Кн. 4.— С. 193.

[180] Ю. Хросцицький писав: «Вотивні корогви належали в Польщі до найрідкісніших»: Chrościcki J. Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej.— Warszawa, 1974.— S. 112. Проте такий висновок помилковий. У львівських бернардинів у 1642 р. було 60 надгробних корогов.

[181] Її відносили й відносять до 1603 р. Нове датування [illegible] підставі архівних документів запропоновано: Gębarowicz M. Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie.— Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969.— S. 25.

[182] Український народний одяг XVII — початку XIX ст. [illegible] акварелях Ю. Глоговського/ Авт. та упоряд. Д. П. Крвавич, Г. Г. Стельмащук.— К., 1988.— С. 33.

[183] Biskupski R. Chorągiew nadgrobna jeromonacha Joela Maniowskiego//Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— Sanok, 1986.— N 29.

Хоча зображення донаторів знало і мистецтво православного Сходу, епітафії з портретами донаторів мають західноєвропейське походження і спочатку були практиковані лише майстрами західноєвропейської орієнтації. Оригінальні пам'ятки XVI ст. збереглися тільки на львівському грунті. Найдавнішою серед них є «Новозавітна Трійця з донатором» раннього XVI ст. [184] Близько середини XVI ст. створено двосторонню ікону «Розп'яття з мучениками фіванського легіону — Зняття з хреста з донатором» [185]. Львівський маляр Юзеф Шольц-Вольфович у 1599 р. виконав «Богоматір Домагаличів» з портретами дітей Войцеха та Катажини Домагаличів [186]. Єдиною відомою пам'яткою волинського походження є епітафія померлої у 1600 р. дівчинки Катажини Комажинської [187].

Із кінця XVI ст. збереглося декілька документальних згадок про епітафії, мальовані у Львові. Найраніша з них міститься в переліку видатків по смерті львівського маляра Войцеха Стефановського у 1588 р. [188] Епітафії, як ствердив проведений у його майстерні у травні 1596 р. обшук, малював відомий львівський вірменський живописець Павло Богуш [189]. Епітафія фігурує і в похоронних видатках матері малярів Мартина і Яна Зярнків Анни (1600) [190]..

Із XVII ст. на львівському грунті вціліло лише три оригінальних епітафії роботи майстрів європейської орієнтації: «Богоматір зі святими Рохом, Франціском, Іваном Хрестителем та донатором» [191], «Свята родина з донаторами» [192], «Наука християнського вмирання із сім'єю донаторів» [193]. До них треба додати портрет подружжя на антепедіумі вівтаря з Дрогобича [194]. Єдина у своєму роді пам'ятка — груповий портрет донаторів на пределлі львівського вівтаря Різдва Христового 1626 р. [195] До цього переліку оригінальних пам'яток можна додати ще три факти, відомі з письмових джерел. У костьолі бернардинів у Львові 1642 р. була «таблиця» із зображенням померлого у 1618 р. львівського передміщанина Яна Лисянки та його дружини [196]. Львівський декан Миколай Кислицький заповідав у 1621 р. певні суми львівським монастирям з умовою, аби в їхніх костьолах був вівтар чи образ св. Миколая з його «малою персоною» [197]. У похоронних видатках львівського патриція Войцеха Домагалича з 1612 р. значиться 63 золотих на епітафію маляреві [198]. Найпізнішою відомою є епітафія студента Яна Заблоцького з 1673 р. [199]

---

184 Опублікована: M a ń k o w s k i T. Lwowski cech malarzy...— Tabl. 1; А л е к с а н д р о в и ч В. С. Фельштынский портрет...— С. 292. Обидві репродукції в дореставраційному стані; перемальована.

185 Не опублікована, зберігається у Львівській картинній галереї.

186 Репродукована: SKHS.— Kraków, 1915.— T. 9.— Szp. V—VI.

187 Ж о л т о в с ь к и й П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 184, приміт. 102.

188 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 338, с. 235.

189 Див. посилання 91.

190 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 25, с. 305.

191 Львівський портрет XVI—XVIII ст.: Каталог виставки.— К., 1967.— С. 20.

192 SKHS.— T. 9.— Szp. CCCXII—CCCXIII; Львівський портрет...— С. 25.

193 SKHS.— Kraków, 1912.— T. 8.— Szp. III—IV.

194 А л е к с а н д р о в и ч В. С. Фельштынский портрет...— С. 294.

195 G ę b a r o w i c z M. Szkice...— S. 139.

196 ЦДІА України у Львові, ф. 201, оп. 4 в, спр. 345, арк. 36 зв.

197 G ę b a r o w i c z M. Studia...— S. 368, przypis 80.

198 I b i d.— S. 292, przypis 15.

199 Ł o b e s k i F. Opisy obrazów w kościołach miasta Lwowa//Dodatek tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej.— 1852.— N. 30.— S. 119.

Наявні дані про цей напрям творчости малярів європейської орієнтації вкрай обмежені, але і на їх підставі можна зробити висновок, що час найбільшого поширення епітафій у практиці майстрів припадає на XVI — першу половину XVII ст.

Із середини XVII ст. епітафія знову стає популярною у творчості малярів українського походження. З'явилася вона в українському середовищі ще в першій половині XVII ст. Підтверджують це дві пам'ятки — «Богородиця зі сценами життя» в каплиці Трьох Святителів при Успенській церкві у Львові та сильно пошкоджений «Покров Богородиці з родиною донаторів» у львівській Миколаївській церкві [200]. З пізнішого часу збереглася група різного походження пам'яток, створених переважно майстрами з провінційних малярських осередків. Очевидно, найранішими серед них — дві неопубліковані двосторонні епітафії: перемальована з «Розп'яттям з пристоячими та хлопчиком» на лицьовому боці й «Богоматір'ю на троні з донатором» на звороті в Борисоглібській церкві села Буховичі Мостиського району та епітафія дітей Матвія і Феодосії (не раніше 1660 р.), у якій на лицьовому боці зображене «Розп'яття» з двома хлопчиками, а на звороті в сегменті неба — Богоматір, до якої звертається двоє дівчаток (Львівська картинна галерея). Переважна більшість уцілілих епітафій належить до останньої третини XVII ст. Це епітафії Марії, Івана та Степана, дітей Уляни (1666) [201], Феді Стефаникової (1668) [202], поповича Івана Викоцького (1667) [203], Марії Турецької (168?) [204], Василя Попеля (1693) [205], сім'ї Григорія Чорного пензля Вікентія Липецького (1691) [206], Стефана Комарницького (1697) [207], Агафії (кінець XVII ст.) [208].

Портрет в епітафіях відігравав підпорядковану роль, а проте вони становлять одну з ланок еволюції портретної традиції у малярстві, а в ранній період — ту безпосередню основу, на якій відбулося становлення світського портретного живопису.

Будучи єдиним світським жанром, котрий набув значного поширення у давньому українському мистецтві, портрет посідає особливе місце в його історії й становить єдину порівняно добре вивчену сторінку мистецької історії українських земель. Проте в його становленні та розвитку ще чимало нез'ясованого — через брак як оригінальних пам'яток, так і документальних матеріалів. Це стосується передовсім того періоду, коли майстри живопису лише починали освоювати новий жанр як самостійний напрям діяльности. Його поява була, сказати б, запрограмована еволюцією донатор-

---

200 Січинський В. Замкова церква св. Миколая у Львові // Богословія.— Львів, 1936.— Т. 14, кн. 1.— С. 15 (відбиток).

201 Щербаківський В., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрету XVII—XX ст.— К., 1925.— С. 43.

202 П. Жолтовський приписує її вишенському маляреві Яцькові: Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 45, приміт. 49 до с. 45.

203 Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв.— Л., 1981.— С. 173.

204 Національний музей у Львові; не опублікована.

205 Gębarowicz M. Portret...— Tabl. 49—50.

206 Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст.— К., 1983.— С. 47 (приймає за автопортрет Липецького зображення сина Г. Чорного), 49, 143 (з датою 1641 р.).

207 Gębarowicz M. Portret...— Tabl. 51—53.

208 Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 169.

ських зображень, котру [redacted] загальних рисах вдається «вловити» на львівському грунті, зіставляючи трактування донаторів у згадуваному образі «Новозавітна Трійця з донатором» початку XVI ст. і відомому у двох варіантах портреті Яна Гербурта [209].

Початки світського портрету на західноукраїнських землях пов'язані з особою рано померлого львівського маляра Войцеха Стефановського, котрий у 1576 р. виконав портрет короля Стефана Баторія для міської ратуші [210], а незадовго до смерти [redacted] якийсь невеликий портрет короля [211]. Спроба приписати львівському майстрові відомий портрет короля Стефана Баторія, котрий нині зберігається в колекції Львівської картинної галереї, [redacted] може бути визнана аргументованою [212].

За Стефана Баторія королівські портрети з'являються і в приватних колекціях. Зображення Баторія зафіксовано в описах картин книгаря Балтазара Губнера (1592) [213] та Яна Алембека (1588) [214]. В останній колекції значиться також портрет попередника Баторія на польському престолі Генріха Валуа, котрий посідав його лише декілька місяців. Подільська шляхтянка Катерина Карабчиївська у 1582 р. придбала портрети Стефана Баторія та королеви Анни Ягеллонки у кам'янецького вірменина Михна [215]. Певна річ, не всі ці портрети створили місцеві майстри, але вони засвідчують активне поширення королівських портретних зображень у часи Стефана Баторія: саме [redacted] цього часу портрет став входити у творчу практику майстрів живопису, котрі працювали на західноукраїнських землях.

Збереглися відомості про золочення рам портрета короля Сигізмунда III Вази для львівської ратуші у 1588 р. [216] У 1594 р. портрет короля, очевидно власної роботи, подарував міському урядові знаний у Львові [redacted] останні роки XVI ст. майстер Ян Шванковський [217]. Він працював також для канцлера Яна Замойського, в тому числі малював для нього портрети [218]. Із 1595 р. якийсь портрет Замойського був у львівській ратуші [219].

Тоді ж, мабуть, з'явилися і портрети аристократів, проте ні самих пам'яток, ні документальних відомостей про це не збереглося. Єдиним винятком [redacted] свідчення листа канцлера Яна Замойського до Криштофа Радзівілла від 13 серпня 1597 р., котре стосується портретів Януша та Костянтина Острозьких, що їх мав виконати маляр Замойського й відіслати Радзівіллові [220]. Цей лист — унікальне свідчення про один із шляхів поширення світського портретного живопису [redacted] українських землях у XVI ст.

[209] Див.: Александрович В. С. Фельштынский портрет...— С. 291—292.
[210] Gębarowicz M. Portret...— S. 19.
[211] Gębarowicz M. Materiały żródłowe do historiji sztuki i kultury XVI—XVIII w.— Wrocław, 1973.— S. 99.
[212] Див.: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове в последней четверти XVI века //Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1990 (в друку).
[213] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 21, с. 1175.
[214] Там же.— Спр. 337, с. 484; Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1992.— S. 358.
[215] Białkowski L. Podole w XVI wieku.— Warszawa, 1920.— S. 127, 217. Висловлюємо щиру подяку Н. Яковенко, котра звернула нашу увагу на цю публікацію.
[216] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 713, с. 661. Без поклику вперше опубліковано: Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— S. 33.
[217] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 714, с. 554.
[218] Archiwum Jana Zamojskiego.— Warszawa, 1904.— T. 1.— S. XXIV.
[219] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 714, с. 723.
[220] Archiwum domu Radziwiłłów. Listy kś. M. K. Radziwiłła Sierotki, Jana Zamojskiego, Lwa Sapiegi.— Kraków, 1885.— S. 128.

Перед кінцем XVI ст. на львівському грунті з'являються перші портрети городян. Так, «образ покійного» згаданий у посмертному опису майна померлого у 1589 р. львівського золотаря Станіслава Бірковського[221]. Виконавці заповіту львівського вірменина Петра Ґрегоровича у 1594 р. заплатили вісім золотих маляреві Филипу — очевидно, відомому діячеві Ставропігійського братства при Успенській церкві у Львові Филипові Федоровичу — за малювання «образу» вдови[222].

Зразком ще одного, правда, у давньому українському мистецтві унікального напряму діяльности львівських малярів у портретній сфері є зображення тіла страченого у 1578 р. Івана Підкови[223].

Відомості про діяльність майстрів західноукраїнського малярства в портретному жанрі досить скупі, але і вони засвідчують багатогранність творчих пошуків періоду становлення світського портрету. Говорити, проте, про його поширеність уже в XVI ст., як це робить П. Жолтовський[224], не можна, оскільки ми, безперечно, маємо справу лише з поодинокими фактами, а не зі сформованою системою. Цього висновку не підважує і відоме положення цехового статуту львівських малярів, за яким до складу «шедевру» входив портрет на повен зріст, бо відомостей про те, як втілювали вимоги цехового статуту на практиці, ми не маємо. Все це дає підстави зробити висновок, що майстри західноукраїнського малярства звернулися до світського портретного живопису в другій половині XVI ст., а остаточно він утверджується у творчій практиці малярів вже у XVII ст. Безсумнівні оригінальні пам'ятки західноукраїнського світського портретного живопису XVI ст. до нас не дійшли. Прийняте в літературі датування окремих портретів з львівських збірок останніми роками XVI ст. виявилося помилковим[225].

Із спадщини майстрів портретного живопису XVII ст. теж вціліла лише дуже скромна частина пам'яток. Прийняті в літературі визначення більшости з них не витримують критики[226]. Кількість безсумнівних творів досить невелика. Передусім, до них належать твори з двох колекцій XVII ст.— збірок капітули кафедрального костьолу у Львові та Жовківського замку. З першої походять портрети архидиякона (пізніше декана) Яна Барановського (1619), архиєпископа Миколая Кросновського, декана Яна Суліковського (помилково вважається зображенням архиєпископа Яна Д. Соліковського[227]), каноніка Станіслава Мосцицького, неіндефікованого каноніка (з легкої руки М. Гембаровича цей портрет увійшов у літературу як зображення лікаря П'єра Ренно)[228]. Із жовківської колекції походять ві-

[221] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 357, с. 506.

[222] Там же.— Спр. 516, с. 655.

[223] Sprawy wojenne króla Stefana Batorego. Dyjaryusze, relacje, listy i akta z lat 1578—1586/Zebrał i opracował X. Ignacy Połkowski //Akta historyczne do objaśnienia rzeczy polskich służące.— Kraków, 1887.— T. 11.— S. 115.

[224] Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 119.

[225] Див.: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове...

[226] Хоча пам'ятки портретного живопису XVII ст. розглянуто в монографіях М. Гембаровича, П. Білецького, П. Жолтовського, для їх докладного вивчення зроблено надто мало. Зовсім немає монографічних студій окремих пам'яток.

[227] Див. посилання 225.

[228] Духовний сан моделі підтверджує характерне обрамлення герба. Крім того, серед портретів, переданих у 1908 р. з кафедрального костьолу до Національного музею імені короля Яна III у Львові, не було портрета П. Ренно, натомість було пошкоджене зображення невідомої духовної особи. Див.: Czołowski A. Muzeum Narodowe im. króla Jana III we Lwowie.— Lwów, 1907.—S. 13.

домий портрет руського воєводи Яна Даниловича, два портрети канцлера і коронного гетьмана Станіслава Жулкевського [229], Якуба Собеського [230] та копії другої половини XVII ст. портретів Марка Собеського, Яна Даниловича і Якуба Собеського [231].

Значними явищами в західноукраїнському малярстві XVII ст. є також пам'ятки іншого походження — портрети литовського гетьмана Яна Кароля Хоткевича [232], князя Христофора Збаразького [233], невідомого в червоній шубі — з музею в Острозі [234].

Очевидно, лише з-перед кінця XVII ст. у творчій практиці малярів починає утверджуватися такий специфічний вид зображення, як натрунний портрет. Першим зафіксованим у літературі є натрунний портрет Анни Яблоновської пензля Юрія Шимоновича-молодшого (Юрія-Елеутера Семигіновського), виставлений під час її похорону в костьолі єзуїтів у Львові 1687 р. [235] На початку 1694 р. у Жовкві маляр Томаш Весолович (Вощилович) виконав натрунний портрет сучавського митрополита Досифея [236]. З пам'яток кінця XVII ст. точно датований втрачений портрет Миколая Красовського — 1699 р. Наприкінці цього століття, очевидно, було створено й портрети, відомі в літературі як «грек Мано» та «Варвара Лангишівна» [237].

При досить обмеженій кількості оригінальних портретів XVII ст., які збереглися, істотно розширюють наші уявлення про цей напрям діяльности майстрів живопису архівні відомості про наявність портретів у тогочасних колекціях. Правда, це винятково цінне джерело використовувати треба обережно, оскільки здебільшого неможливо встановити походження того чи іншого твору, який іноді може бути як роботою місцевого майстра, так і мистецьким імпортом.

За архівними матеріалами найповніше можна простежити склад портретних колекцій львівських городян XVII ст. У документах міського архіву в описах майна портрети систематично фіксують, починаючи лише з дру-

---

229 Портрети не опубліковані, збереглися із значними втратами, один з них, повністю перемальований, належить до кінця XVI ст. Див.: Александрович В. С. Портретная живопись во Львове...

230 Тло портрета перемальоване, портрет поновлено або виконано вже в другій половині XVII ст., про що свідчать по-барочному агресивні нотки образу.

231 Можливо, ідентичні з копіями, котрі у 1686 р. виконував жовківський маляр Войцех. Див.: Mańkowski T. Mecenat Jana III w Żółkwie//Prace Komisji historii sztuki.— Kraków, 1948.— T. 9.— S. 143.

232 Дуже близька аналогія з портретами Я. Барановського та Я. Даниловича спростовує категоричне заперечення М. Гембаровичем львівського походження пам'ятки: Див.: Gębarowicz M. Portret....— S. 38.

233 Найповніше портрет проаналізовано: Gębarowicz M. Portret...— S. 29—31.

234 Барокова експресія навіть з агресивними нотками та походження пам'ятки схиляють до датування її серединою XVII ст., що близьке до запропонованої М. Гембаровичем дати — друга чверть XVII ст.: Gębarowicz M. Portret...— S. 46.

235 Chróścicki J. Castris et astris. Kazania i relacje pogrzebowe jako źródła historii sztuki//Biuletyn historii sztuki.— Warszawa, 1968.— N 3.— S. 392.

236 Атрибуцію запропонував ще Т. Маньковський: Mánkowski T. Mecenat Jana III...— S. 149. Віднайшлося її пряме документальне підтвердження: AGAD, Archiwum Czołowskiego, sygn. 403, s. 701; ЦДІА Білорусі в Мінську, ф. 694, оп. 2, спр. 9995, с. 2.

237 Нове датування першого портрета запропоновано: Белецкий П. А. Украинская потретная живопись...— С. 146; другого: Овсійчук В. А. Українське мистецтво...— С. 171, приміт. 139.

гої чверті XVII ст., хоча поодинокі згадки про них, як уже мовилося, належать ще до останньої чверті XVI ст.

Перший у цьому ряду — інвентар патриція Миколая Барча з 1627 р., у якому зафіксовано портрети його самого, дружини та батька [238]. Виконання їх не може бути віднесене в глиб XVI ст. У колекції радника Яна Алембека у 1636 р. було дев'ять портретів, котрі теж не виходили далеко за межі XVII ст. [239]. В інвентарі названо зображення представників трьох поколінь родини, між ними два портрети батька Я. Алембека: «батько, мальований в молодості» та «батько першого малювання», а також двох останніх польських королів з династії Ягеллонів — Сигізмунда І та Сигізмунда II Августа. Шість портретів у 1640 р. мав міський писар Войцех Зимницький: власний портрет, портрет дружини, брата та його дружини, королів Сигізмунда III та Августа Угорського [240]. У відомого львівського скульптора Йоганна Пфістера (Фістера) були портрети його самого, дружини та їхніх батьків [241]. У колекції вірменського купця Христофора Івашковича (1650) перелічено десять портретів римських імператорів, шість портретів польських королів, короля Владислава IV та шістнадцяти турецьких султанів [242]. Сім портретів королів належало у 1651 р. вірменинові Голубу Аведиковичу [243]. Серед картин Станіслава Вільчека у 1659 р. крім шести родинних портретів, починаючи від прадіда, були зображення королів Стефана Баторія, Сигізмунда II, Владислава IV, гетьманів і канцлерів Яна Замойського, Станіслава Жулкевського, Станіслава Конецпольського, портрети родичів — подружжя Лангів [244]. У вірменина Бернатовича крім портретів його та сина вказано у 1672 р. вісімнадцять портретів польських королів та десять портретів «різних римських імператорів» [245]. Хірург Станіслав Кастеллі володів портретами королів Владислава IV (на золотистій шкірі) та Михаїла, королеви Людвіки-Марії Гонзага і якогось гетьмана (1672) [246].

У багатьох львів'ян, починаючи із середини XVII ст., зафіксовано поодинокі портрети — як родинні, так і інших осіб. З 1650-х рр. можна назвати портрети кушніра Лукаша Авенштока та його першої дружини [247], вірменського священика Христофора Глушковича [248], радника короля Владислава IV Матвія Гайдера [249] — у вірменина Івашка Богдановича [250], краківського каштеляна Потоцького та дітей — у доктора медицини Якуба Гідельчика [251], королів Владислава IV та Сигізмунда III з дружиною — у Станіслава Лабунського [252], тестя Каспера Юзефовича — в ап-

[238] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 58, с. 894—895.
[239] Там же.— Спр. 51, с. 1454, 1456, 1459, 1461.
[240] Там же.— Спр. 55, с. 1363—1364; спр. 348, с. 1679.
[241] Там же.— Спр. 57, с. 1053.
[242] Там же.— Спр. 350, с. 131; спр. 528, с. 583.
[243] Там же.— Спр. 529, с. 294.
[244] Там же.— Спр. 68, с. 539, 549, 560, 571.
[245] Там же.— Спр. 352, с. 159.
[246] Там же.— Спр. 355, с. 179.
[247] Там же.— Спр. 351, с. 404.
[248] Там же.— Спр. 350, с. 303.
[249] Там же.— Спр. 677, с. 54; ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 141 (Чоловський), 2157, с. 14.
[250] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 530, с. 205.
[251] Там же.— Спр. 268, с. 1034.
[252] Там же.— Спр. 353, с. 585.

текаря Станіслава Гедзицького [253], власний портрет — у радника Станіслава Вільчека [254].

Скупіші відомості дійшли до нас про поширення портрету на львівському грунті в останній третині XVII ст. Купець італійського походження Філіпп Дуччі у 1674 р. мав портрети короля, королеви, сина та дружини [255]. У купця Домініка Оброцького того ж року зафіксовано його портрет [256]. Вірменин Христофор Торосович володів власним портретом та зображенням свого батька (1676) [257]. Маріанна Августиновичівна у 1677 р. отримала з материзни портрети матері та батька [258]. В інвентарі братського діяча Семена Лавришевича (1687) названо портрет його самого та два дитячі [259]. Інвентар Петра Вілька з 1691 р. називає портрет його самого та короля [260]. У райці Станіслава Майдешевича у 1689 р. згадано портрети «пана Майдешевича старого» та батька» [261]. У самих лише інвентарях радника Бенедикта Вільчека з 1695 р. фігурує дванадцять родинних та інших портретів, в тому числі три портрети короля, королеви, «небіжчика Пана Жулкевського», «королеви старої старосвітський» [262]. В інвентарі дружини львівського лавника Малгожати Ожгевичевої зазначено чотири портрети: лавника Лукаша Пукажевського, два портрети «родича» райці Миколая Врублицького та львівського міщанина Панаха [263]. В опису майна Катерини Толочкової — її портрет, зображення обох її чоловіків та короля Зигмунта [264]. Обидва інвентарі — з 1699 р.

Якщо описи львівських колекцій дають досить багату картину поширення портрету, то відомостей з інших західноукраїнських міст майже не збереглося. Єдиний відомий виняток — згадка про портрети купця шотландського походження Якуба Пікена, його дружини та дітей в актових книгах міста Бродів [265].

У XVII ст. портрет мав найбільше поширення в середовищі шляхти та магнатерії, тому цінні матеріали про нього могли б дати описи колекцій замків та палаців, однак таких описів із XVII ст. збереглося дуже мало. З першої половини XVII ст. відомий лише склад родинної галереї Радзівіллів у замку в Олиці на Волині, котра, судячи з опублікованих Ш. Старовольським написів на портретах, включала зображення сорока трьох представників роду від початків XVI ст. [266] У Жовківському замку в 1671 р. згадано п'ятдесят портретів «королів і панів» та «різних персон», з яких окремо названо лише одного із власників замку — Якуба Собеського [267].

---

[253] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 68, с. 26.
[254] Там же.— Спр. 80, с. 1016.
[255] Там же.— Спр. 355, с. 481.
[256] Там же.— Спр. 548, с. 1857.
[257] Там же.— Спр. 543, с. 241.
[258] Там же.— Спр. 548, с. 151.
[259] Там же.— Спр. 89, с. 564.
[260] Там же.— Спр. 352, с. 781.
[261] Там же.— Спр. 371, с. 906.
[262] Там же.— Спр. 91, с. 345; спр. 196, с. 2683.
[263] Там же.— Спр. 198, с. 364—365.
[264] Там же.— С. 766.
[265] Там же.— Ф. 24, оп. 1, спр. 31, с. 179; Созанський І. З минувшини м. Бродів// Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1910.— Т. 98. — С. 23.
[266] Starovolscio S. Monumenta Sarmatarum.— Cracoviae, MDCLY. — P. 529—531.
[267] Gębarowicz M. Materiały źródłowe...— S. 118, 119.

Згодом колекція, очевидно, поповнилася, оскільки у 1688 р. маляр Казимир відновлював 66 старих портретів [268].

На тлі наявних відомостей до історії західноукраїнського портретного малярства XVII ст. найбільшою рідкістю є документальні згадки про виконання портретів: їх зафіксовано лише чотири. На початку 1648 р. львівський маляр Іван Городецький виконав декілька портретів померлого брацлавського воєводи Олександра-Домініка Казановського, з яких львівський маляр Ян Крезвалле вибрав найбільш подібний, котрий мав бути використаний під час похоронної церемонії [269]. Бродівський маляр Федір у 1659 р. виконав на замовлення шляхтича Порадовського невеликий його портрет, котрий той збирався відіслати як подарунок сестрі [270]. У 1686 р. жовківський маляр Войцех копіював портрети з колекції Жовківського замку [271]. Виявлено також свідчення львівського маляра Олександра Ляневського (Ляницького) про те, що 1697 р. він малював портрет нараївського старости Василевського [272]. До цього можна додати ще згадку про натрунний портрет Анни Яблоновської пензля Юрія Шимоновича-молодшого з 1687 р. [273]

Портрет виявився єдиним світським жанром, до якого часто вдавалися майстри західноукраїнського малярства XVI—XVII ст. І це становить одну з характерних особливостей мистецької культури регіону. Світську тематику у творах непортретного жанру використовувано незрівнянно рідше. Вперше вона документально зафіксована у статуті львівського малярського цеху кінця XVI ст., згідно з яким до складу цехового «шедевру» входили баталія або сцена полювання. Про малювання сцен ловів відомостей з того часу немає.

Натомість баталія, активно звернута до сучасности, покликана прославляти перемоги та полководців, мала значно ширший простір для розвитку. Її поширення на західноукраїнському ґрунті розпочинається від «Битви під Клушино» [274], з унікального ансамблю баталій жовківського парафіяльного костьолу (три інші баталії виконали іноземні майстри). У 1634 р. у Львові виконано баталію до тріумфальних воріт, споруджених з нагоди зустрічі короля Владислава IV [275]. Дальший розвиток баталістики припадає на останню третину XVII ст. і пов'язаний з антитурецькими війнами. Унікальною пам'яткою тієї епохи є «Театр перемоги над турками і татарами під Хотином у 1673 р.» [276] й інші аналогічні композиції, згадані в опису замку в

---

[268] Mańkowski T. Mecenat...— S. 143.

[269] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 461, с. 13.

[270] Докладніше про цей портрет див.: Александрович В. Малярський осередок в Бродах//Дзвін.— 1990.— № 3.— С. 115—116.

[271] Mańkowski T. Mecenat...— S. 143.

[272] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 481, с. 376.

[273] Див. посилання 235.

[274] Найдокладніше картину розглянув і вперше опублікував: Gębawicz M. Początki malarstwa historycznego w Polsce.— Wrocław; Warszawa; Kraków, Gdańsk, 1981.— S. 154—156, tabl. 78—81. Починаючи від А. Чоловського (SKHS — T. 8.— Szp. CCCIII), баталію приписують львівському вірменському маляреві С. Богушовичу, хоч аргументованих доказів його авторства немає.

[275] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 737, с. 141. За свідченням указаного тут запису, картину малювало 12 майстрів.

[276] Gębarowicz M. Nowe materiały do ikonografii wojennej króla Jana III Sobieskiego// Studia Wilanowskie.— Warszawa, 1979.— T. 3—4.— S. 45—62.

Ляшках-Мурованих 1748 р. [277] Після битви під Віднем 1683 р. стали поширюватися її зображення, проте згадки про них з XVII ст. до нас не дійшли.

Нарівні з баталією у XVII ст. розвивався тісно з нею пов'язаний історичний живопис. Історичний характер мали згадувані алегоричні композиції розписів Добромильського замку [278]. Уявлення про них дає унікальна картина, присвячена рокошу Жебжидовського [279]. Про популярність такого роду композицій у пізніші часи свідчить картина «Республіка повергнена і нещасна» в інвентарі львівського радника Якуба Крауза (1673) [280] та якісь «політичні картини» в посмертному інвенарі дружини львівського міщанина Яна Гутслагера Анни (не пізніше 1646 р.) [281].

Історична тематика виступає у плафонах парадних залів палаців. Час їх появи на західноукраїнських землях встановити не вдається. М. Гембарович відніс до початку XVII ст. план розміщення композицій плафона парадного залу замку Мнішеків на тему польської інтервенції у Росії на початку XVII ст. [282], проте він, імовірно, належить до пізнішого часу *. Якщо це так, то найранішими відомими є втрачені плафони Підгорецького замку, частину з яких виконав голландський маляр Ян де Баан у 1663 р. [283] Оригінальна пам'ятка плафонного історичного малярства XVII ст.— відома картина «Коронаційний похід та коронація Марини Мнішек» [284].

Архівні відомості про живописні плафони дуже обмежені. І все ж можна говорити про певну поширеність таких зображень. До вже згаданих додамо композиції «Воскресіння», «Вознесіння», «Зішестя Святого Духа» та «Вознесіння Богородиці» на стелі каплиці замку в Бродах (1689) [285].

Пейзажного живопису як самостійного жанру в західноукраїнському малярстві того часу не було. Проте в окремих іконах з початку XVII ст. пейзажні мотиви посідають помітне місце. Досить згадати унікальну сцену жнив в іконі «Пророк Данило у рові з левами» [286] чи пейзажні тла таких пам'яток львівського походження, як архиєрейський Служебник та Требник Івана Боярського [287] (мініатюри зі святителями), ікона «Іван Богослов зі сценами житія» [288]. У XVII ст. цю лінію пейзажу в іконі найбільше розви-

---

277 Gębarowicz M. Materiały źródłowe...— S. 69.

278 Див. посилання 23.

279 Жолтовський П. М. Український живопис...— С. 245.

280 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 80, с. 571.

281 Там же.— Спр. 257, с. 1301.

282 Gębarowicz M. Początki...— S. 136, 150—152.

* Почерк, яким виконано всі пояснювальні написи, за палеографічними ознаками належить не до початку, а до другої половини XVII ст.

283 Bania Z. Pałac w Podhorcach//Rocznik historii sztuki.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1981.— S. 130—141.

284 Останнім картину докладно вивчав М. Гембарович: Gębarowicz M. Początki...— S. 136—138. Нові відомості про «московську поїздку» львівського вірменського маляра С. Богушовича змушують переглянути тлумачення цієї композиції. Див.: Александрович В. Архівні матеріали до російського епізоду біографії львівського маляра вірменського походження Симона Богушовича // Український археографічний щорічник.— К., 1992.— Нова серія. Вип. 1 Український археографічний збірник. Т. 4.— С. 211—218.

285 AGAD, Archiwum Radziwiłłow, dzial. XXV. sygn. 4716, S. 24.

286 Профессия — реставратор...— С. 38—39.

287 У літературі відомий як Служебник Йова Борецького чи Петра Могили. Нові дані про його походження див.: Александрович В. С., Мицько І. З. Архиєрейський Служебник і Требник Івана Боярського. Нова інтерпретація унікального рукописного кодексу 1632 року // Пам'ятки України.— 1993.—Ч. 1—6.— С. 74—84.

288 Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф. Спадщина віків...— Табл. 74.

нув Іван Руткович в композиціях жовківського іконостасу «Втеча в Єгипет», «Христос на шляху в Емаус», «З'явлення Христа Марії-Магдалині» та інших.

Значно більшу роль елементи пейзажу відігравали в іконах роботи майстрів польського походження. Прикладами можуть бути згадувана неопублікована двостороння ікона XVI ст. «Розп'яття/Зняття з хреста», «Богоматір з святими на тлі Львова» [289] 30—40-х рр. XVII ст. чи краєвид монастиря бернардинів у Львові на зображенні святого Яна з Дуклі [290].

Окремо слід згадати «ланшафти», котрі досить часто фігурують в описах картин XVII ст. Так, серед картин львівського патриція Станіслава Юзефовича (1667) названо «ланшафт самаритянина» та «два ланшафти, на одному Емаус, а на другому полотні штука святого Петра» [291]. В інвентарі львівського радника Бенедикта Вільчека з 1695 р. названа «картина ланшафт усікновення (голови — В. А.) св. Яна» [292]. Отже, під «ланшафтами» треба розуміти пейзажі зі сценами з біблійної історії та житій святих. На жаль, автентичних такого роду творів західноукраїнських малярів XVII ст. досі виявити не вдалося.

Важливим напрямом у західноукраїнському малярстві була книжкова мініатюра. Роботу майстрів живопису над художнім оформленням рукописних книг підкреслюємо особливо, оскільки в літературі з'явилася тенденція приписувати мініатюри переписувачам [293]. Проте високий професійний рівень переважної більшости відомих мініатюр неспростовно доводить, що виконували їх саме живописці.

Тематичний репертуар української ілюстрованої рукописної книги досить обмежений. Відомі ілюстрації — це переважно зображення авторів чотирьох канонічних євангельських текстів. Серед таких пам'яток XVI ст. найвідоміша — Пересопницьке Євангеліє 1556—1561 рр. [294] довкола якого групується ще ряд мініатюр середини XVI ст., зокрема ілюстрації, пов'язувані з майстром Андрійчиною [295], та мініатюри Євангелія з Хишевич [296] і Поляниці [297]. Поряд із майстрами-професіоналами, мініатюри яких належать до найхарактерніших пам'яток тогочасного західноукраїнського малярства, над декорацією рукописних кодексів працювали і митці, які представляли народну течію в тогочасному живопису. Характерним прикладом їхньої творчости можуть бути відомі мініатюри Євангелія з Вовкова [298].

[289] Mańkowski T. Lwowski cech malarzy...— Tabl. 28.

[290] Ibid.— Tabl. 19.

[291] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 354, с. 869—870.

[292] Там же.— Спр. 91, с. 344.

[293] Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги.— К., 1960.— С. 115, приміт. 1; Жолтовський П. М. Мініатюра XIV — першої половини XVII століття// Історія українського мистецтва: У 6 т.— Т. 2.— С. 328—329; Попов П. Невідомий прижиттєвий портрет Петра Могили // Народна творчість та етнографія.— 1969.— № 6.— С. 42, 43.

[294] Грузинский А. «Пересопницкое Євангелие» как памятник эпохи Возрождения в Южной России в XVI веке // Искусство.— 1911.— № 1.— С. 1—48.

[295] Міляєва Л. С. Майстер XVI ст. Андрійчина// Українське мистецтвознавство.— К., 1971.— Вип. 5.— С. 162—179.

[296] Опубліковані: Свєнціцький І. Прикраси рукописів Галицької України XVI в.— Жовква, 1922.— Вип. 1.

[297] Львівський історичний музей, рук. 19. Мініатюра «Євангеліст Іоанн» опублікована: Логвин Г. Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XVI—XVIII ст.— К., 1974.— Табл. XLII.

[298] Опубліковані: Свєнціцький І. Прикраси рукописів...— Жовква, 1922.— Вип. 2.

Західноукраїнські малярі активно працювали в мініатюрі впродовж усього XVI ст. Інтенсивне поширення з другої половини XVI ст. друкованої книги неминуче вело до поступового зникнення мініатюри. Однак якраз у цей, прикінцевий період розвитку професійної книжкової мініатюри у львівському малярському середовищі було створено кілька шедеврів, котрі свідчать про інтенсивні творчі пошуки майстрів у нових історичних умовах. До них належать мініатюри недатованого Євангелія кінця XVI ст. [299] та безпідставно приписувані Андрієві Пеленичці мініатюри Євангелія 1602 р. [300], котрі є найвидатнішим відомим твором львівського малярства на зламі XVI—XVII ст. *, а також пізніше Євангеліє [301], яке дає приклад зрілого стилю львівського малярства раннього XVII ст. у мініатюрі. Завершують цю лінію розвитку, хоч і стоять осібно від неї, мініатюри згадуваних архиєрейського Служебника і Требника Івана Боярського (1632). Виконані у Львові, його мініатюри мають у собі настільки виразні елементи західної художньої традиції, що є підстави пов'язувати пам'ятку з львівськими майстрами європейської орієнтації.

Книжкова мініатюра львівських майстрів польського походження відома нині лише за поодинокими пам'ятками. XVI ст. репрезентують ініціали рукописів зі збірки кафедрального костьолу у Львові [302], частина з яких позначена відчутним впливом східнохристиянської традиції [303]. Із XVII ст. пам'ятки такого походження не відомі. У творчості майстрів цього напряму мініатюра знаходить своє продовження хіба що в малярській декорації окремих документів, як, наприклад, дипломів львівського католицького архиєпископа Яна Тарновського з 1659 та 1669 рр. [304]

Дискусійним залишається питання про участь вірменських малярів в оздобленні рукописних книг. Художнє оформлення цих книг виконували переважно самі переписувачі, тому навіть у найкращих зразках, таких, як Біблія Лазаря з Баберту 1618 р. [305], рівень мініатюр не був досить високий. Твердження Т. Маньковського про те, що мініатюри виконав відомий львівський вірменський маляр Павло Богуш [306], очевидно, є непорозумінням, оскільки творча спадщина цього майстра не відома.

Із появою друкарства складався новий напрям «книжної» діяльности малярів, пов'язаний з проектуванням мистецького оздоблення друкованих книг. З цього погляду характерний епізод створення львівським малярем Лавріоном Пухалою рисунка гравюри фронтиспіса Львівського Апостола

---

[299] Львівський історичний музей, рук.10. Див.: також: Логвин Г. Н. З глибин...— Табл. XLIX.

[300] Логвин Г. Н. З глибин...— С. 164—165, табл. LVII. Андрій Пеленичка, котрий, за вихідними даними, «предслѡвія пописал золотом», насправді був переписувачем — див. переписаний ним Пролог у збірці Національного музею у Львові: Григорчук Л. М. Иван Федоров и распространение на Украине новгородско-московского типа вязи // Федоровские чтения. 1983.— М., 1987.— С. 190—191.

* У 1989 р. автор цієї статті виявив частину іконостасу цього майстра — царські врата та намісні ікони «Спас» і «Богородиця».

[301] ЛНБ АН України, від. рукописів, НД/52. Пор.: Логвин Г. Н. З глибин...— Табл. XXXIV.

[302] НБ ЛДУ, від. рукописів, № 1552/V, 1553/V, 1554/I.

[303] Там же.— № 1553/V, арк. 225, 239.

[304] Gębarowicz M. O iluminowanych dokumentach epoki baroku //Biuletyn historii sztuki.— Warszawa, 1967.— N 4.— S. 459—478.

[305] Mańkowski T. Sztuka ormian lwowskich.— S. 91—93 (відбиток).

[306] Ibid.— S. 152.

1574 р.[307]. Відомий Гринь Іванович із Заблудова був і малярем, і гравером, і словолитником.

Конкретних відомостей про цей напрям діяльности західноукраїнських малярів XVII ст. збереглося небагато. Усі вони стосуються львівської братської друкарні середини XVII ст. Серед видатків на підготовку до друку Анфологіона у 1650—1651 рр. значиться плата за рисування 20 літер маляреві[308]. 1664 р. маляр рисував великі літери до Псалтиря[309]. Того ж року малярі Андрушко та Севастян з челядником рисували фігури до Тріоді пісної[310]. У 1667 р. маляр отримав плату за малювання титульного аркуша та шести «фігурок» до Требників[311]. Двома роками пізніше маляреві заплачено з братської каси за рисування чотирьох євангелістів[312]. Співпраця малярів з львівськими друкарнями, отже, була помітним напрямом діяльности майстрів тогочасного західноукраїнського малярства, продовженням традиційного взаємозв'язку майстрів живопису і творців книги.

Наявні відомості про діяльність майстрів західноукраїнського малярства XVI—XVII ст. неминуче мають обмежений характер і не можуть претендувати на вичерпне відтворення мистецького процесу в усій його повноті. Проте, зіставляючи та аналізуючи ці відомості, можемо з'ясувати особливості розвитку західноукраїнського малярства XVI—XVII ст., роль та місце малярів у мистецькому і загальнокультурному процесах. На часі ретельне і всебічне вивчення іншого основного напряму діяльности майстрів живопису, який у термінології епохи окреслювався як «роботи малярські» й котрому спеціальна література майже зовсім не приділяла уваги.

Volodymyr ALEKSANDROVYCH

FINE APTS TRENDS IN THE CREATIVE ACTIVITY OF WEST-UKRAINIAN PAINTERS IN THE 16th-17th cc.

The creative activity of the Ukrainian painters of the 16th-17th cc. was evolving in two directions: fine arts and applied arts. Both the trends were closely interwoven with each other. Yet, their assessment in the history of Ukrainian arts is in some respects equivocal, the latter having been ignored or even hushed up in the literature on the subject. The major pathways of the development of art were moulded predominantly by fine arts. Monumental painting both religious and (less often) secular occupied a somewhat less significant place in the overall painting of the 16th-17th cc. In the last decades of the 16th c. iconography was far more thriving than other kinds of monumental painting including lay painting. A typically Ukrainian trend in iconography consisting in the tripple variant of «Iconostasis — Christ Passion — Day of the Last Judgement» was taken over by the high multi-tier iconostasis at the end of the 17th c. Separate icons began to be popular with the second half of the 16th c. Falling back on the European tradition a new system of secular arts, in particular portrait painting began to evolve. Lay non-portrait themes were fairly rare. Paintings in books were thriving from the middle of the 16th c. till the beginning of the 17th c. before they were ousted by printing and engravings. The development of fine arts is traced by original sources and also by the known as well as newly discovered archives records.

[307] Авторство Л. Пухали першим вказав: Січинський В. Гравюри українського первodруку // Літературно-науковий вісник.— 1924.— Кн. 6.— С. 150—152.
[308] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 179, с. 1205.
[309] Архив ЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 593.
[310] Там же.— С. 591.
[311] ЦДІА України у Львові, ф. 129, оп. 1, спр. 1090, арк. 1 зв., 3.
[312] Архив ЮЗР.— Ч. 1, т. 11.— С. 495.

Володимир ОВСІЙЧУК

МАЛЯРІ ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ
(Роздуми над творчістю художників львівського Ренесансу Федора Сеньковича та Миколи Петрахновича)

Два художники, Федір Сенькович та Микола Петрахнович, в історії українського мистецтва посідають особливе місце. Ця особливість визначається і високою мірою їхнього живопису, і активною суспільно-громадською діяльністю, інспірованою передовими для того часу переконаннями та світоглядними мотивами, і величезним творчим впливом як на сучасників, так і на наступні покоління митців. І Ф. Сенькович, і М. Петрахнович акумулювали образно-вольовий потенціал епохи, відповідний найвищим досягненням у суміжних мистецьких ділянках — скульптурі та архітектурі. Їхні взаємини учителя і учня якнайповніше віддзеркалюють художню еволюцію часу: від зародження нових ідеалів до їх найвищого втілення і навіть згасання. Це органічний і водночас внутрішньо суперечливий художній процес, бо учень втілював у своїй творчості альтернативу лінійно-пластичним засадам учителя. Однак М. Петрахнович виходив з мистецьких позицій Ф. Сеньковича, сприймаючи, як естафету, найцінніше — високий норматив традицій національного живопису. В цьому криється джерело незгасности духовних цінностей. Наповнення традицій новими пластично-образними вартостями було під силу тільки видатним особистостям. Ф. Сенькович і М. Петрахнович входять в українське мистецтво такими першими особистостями. Творчий шлях, більше того, обставини життя обох можна простежити впродовж тривалого часу. Обидва заповнюють цілий період, що мав лише йому притаманні стилістичні риси. То була доба Ренесансу, ознаменована появою нового мистецтва. Львів на той час став серед інших міст України центром зародження новаторства в усіх видах мистецтва, бо лише в найрозвинутіших містах, а Львів до саме таких належав, синтезовано різнорідні художні явища. Перевагу Львову давали активні культурні зв'язки з багатьма містами, насамперед з Краковом, тоді ще донедавна столицею Речі Посполитої, Вроцлавом, Гданськом, а також університетськими містами Західної Європи, у яких здобувала освіту привілейована частина львівської молоді. І все ж культура Ренесансу в Україні базувалася на могутніших, соціально-економічних та політичних основах, які на той час зазнали кардинальних у порівнянні з попередньою епохою змін. І хоча ще зберігалася феодальна система суспільних відносин (цехи, ремесло), ці відносини вже підточували капіталістичні елементи, що інтенсивно розвивалися. Міцніла економічно, дозрівала політично та ідеологічно нова суспільна верства — львівське міщанство, яка постійно поповнювалася бун-

тівними й заповзятливими втікачами із сіл, вихідцями з містечок. Спільність боротьби згуртовувала міщан і пробуджувала у їхньому середовищі давно приспану національну свідомість — це позначилося на характері їхніх соціально-політичних вимог. Такий міщанин, уже в XVI ст. «матеріальним життям подібний до Заходу, вірою і мовою зв'язаний з руським Сходом»[1], наприкінці століття висуває зі свого середовища яскраві індивідуальності—Красовських, Рогатинців, «міщан з поривами і сумнівами, з прикметами і хибами людей Відродження і реформації»[2]. У цій напруженій атмосфері суспільних пристрастей, у якій ніхто не залишався пасивним, гартувалися енергійні характери, які ставили перед собою великі завдання. Епоха творила і героїзувала образ вольової, енергійної людини, котра усвідомлювала власну цінність і можливості.

До кінця XVI ст. політичний антагонізм, релігійні та культурні розбіжності між українцями і поляками загострилися. Львів став найгарячішою точкою на терені Речі Посполитої, зміцнілої завдяки безкровному Люблінському альянсові. На той час визріла ще одна унія, яку шляхта разом з родовою українською магнатерією та високими церковними ієрархами, що зрадили національні інтереси, готувалася здійснити так само блискавично. Підготовлено злиття католицької та православної церков. Формально затверджене на Берестейському соборі 1596 р., воно, однак, народом прийняте не було. Ця ідеологічна агресія, що призвела до тривалої війни в країні, розтягнулася на кілька століть. Вона підняла до спротиву всі здорові національні сили в українському середовищі. Засобом придушення цього спротиву стала католицька контрреформація, особливо жорстока саме у Львові, де її очолив архиєпископ Я.-Д. Соліковський. Попри розрахунки на швидку перемогу через глибокий занепад, у якому перебувала українська церква і духовне життя, друга агресивна хвиля відразу наштовхнулася на сильний опір українського міщанства, що в той час консолідувало свої сили в братствах, легальних громадських організаціях з широкою компетенцією інтересів — від суспільно-політичних до культурно-просвітницьких. Львівське братство вважалося найстарішим серед них і служило зразком для інших. Його членами були впливові громадяни матеріально незалежні, високоосвічені, «просякнуті західноєвропейським реформаційним духом»[3]. Через деградацію ієрархів церкви, які зрадили національні інтереси, братства взяли керівництво духовним життям народу у свої руки. Братства, отже, посіли в суспільстві визначне становище, бо «розбуджували зацікавлення до публічних справ, підносили громадянський дух, консервували давні культурні цінності і творили нові», врешті, «створили нову атмосферу національного відродження»[4]. Морально-духовний авторитет організації був надзвичайно високий, і це притягувало до братств життєздатні, творчі елементи. Братська організаційна структура, базована на ренесансних гуманістичних переконаннях, виявилася надзвичайно актуальною для України. Міцність її випробовувано в безперервних ідеологічних битвах, виснажливій релігійно-економічяій боротьбі, адже найбільш контроверсійною у

[1] Крип'якевич І. Львівська Русь в першій половині XVI віку // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1907.— Т. 78.— С. 43.
[2] Там же.— С. 46.
[3] Франко І. Іван Вишенський // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1980.— Т. 27.— С. 319 (Львівське братство відзначене правом Ставропігії 1586 р.).
[4] Крип'якевич І. Історія України.— Львів, 1990.— С. 137.

тодішніх взаєминах була релігійна справа, бо «під окликом інтересів релігії ведеться боротьба задля інтересів національних, політичних, з мотивів класових і економічних»[5].

Молодість Ф. Сеньковича, формування його світоглядних переконань припали саме на цей час бурхливого вирування суспільного життя у Львові. Він був свідком появи перших друкованих книг Івана Федорова, організації братства, членом якого став, відкриття братської школи, послугами котрої напевно скористався, як і винятково багатою братською книгозбірнею[6], з якої міг черпати різнобічні знання. Без сумніву, не могла не залишити глибокий слід у його свідомості зрада українським магнатством та вищим духовенством національної справи, деморалізуючі способи боротьб, до яких вони вдавалися, а також гнітючий виступ католицької контрреформації, що саме у Львові явила в усій непривабливій повноті ганебну програму розправи з іновірством, тобто з православ'ям [7]. Болем мала відгукнутись у душі художника акція львівського архиєпископа Соліковського, який викинув з католицьких храмів православні ікони, раніше шановані, та не менш жорстока заборона того ж ієрарха допускати українських живописців до новоствореного малярського цеху[8]. Він був свідком марних намагань свого батька і вчителя Лаврентія Пухальського домогтися членства в тій організації. За таких обставин доводилося йому жити і працювати, розчаровуватись і творити. Велику підтримку в творчих пошуках Ф. Сенькович міг дістати тільки в братстві, яке в час ідейного бродіння, релігійних суперечок утримувало високі духовні позиції. Львівська Ставропігія, що взяла на себе обов'язок оборони національних культурних цінностей, формувала ідейні позиції творчої інтелігенції, приносячи в українське мистецтво демократичний, збагачений ренесансним вільнодумством спосіб мислення, спрямовуючи увагу митців на реальні події та людину.

У Львові XVII ст. широкого розмаху набуло містобудівництво. Спричинилася до цього пожежа 1527 р., яка знищила місто дощенту. У другій половині XVI— на початку XVII ст. Львів, отже, являв собою будівельний майданчик, де зіткнулися будівничі традиції місцевих майстрів та ідеї приїжджих, переважно італійських і швейцарських будівничих, так званих комасків, які виховувалися на архітектурі Ломбардії, Венеції, а також Рима. У тогочасних спорудах помітне проникнення ренесансних художніх форм: від засвоєння окремих елементів до оволодіння стильовою повнотою. З відбудовою площі Ринок і спорудження таких її шедеврів, як будинки Корнякта, Бандінеллі,

---

[5] Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII віці // Жовтень.— 1989.—№ 1.— С. 99.

[6] У книгозбірні братства, сформованій з щедрих дарів його членів, зберігалися книги передовсім філологічної орієнтації, зокрема, твори античних авторів (Арістотель, Езоп, Плутарх, Вергілій, Овідій, Ціцерон, Тіт Лівій та інші), західних гуманістів (Еразм Роттердамський, Меланхтон, Дж. Кардано, Петрарка), трактати з граматики, риторики, поетики, словники, історичні та юридичні книги, книги з географії, астрономії, медицини (Исаевич Я. Круг читательских интересов городского населения Украины в XVI—XVII ст. // Федоровские чтения. 1976: (Читатель и книга).— М., 1978.— С. 71—72.

[7] Непривабливу картину розгулу контрреформації дав З. Копистенський в «Палінодії» (Русская историческая библиотека (далі — РИБ).— СПб., 1878.— Т. 4, кн. 1).

[8] Mańkowski T. Lwowski cech malarży w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1936.— S. 20 та ін.; Piotrowski J. Przywileje z XVI w. dla Bractwa i cechu malarzy katolickich we Lwowie // Lamus.—Lwów, 1909—1910.— T. 2.— S. 261; Tomkiewicz W. Stosunek pisarzy polskich doby humanizmu do sztuki //Studia Renesansowe.—Wrocław, 1956.— T. 1.— S. 49.

Массарі, з появою ансамблю храмових споруд на вулиці Руській — Успенської церкви, каплиці Трьох Святителів, вежі Корнякта Ренесанс запанував беззаперечно. Важливим художнім доповненням архітектури стала монументально-декоративна пластика, творячи разом з нею якісно нову мистецьку цілість. В утвердженні нового вага образно-тематичного багатства скульптури з її сюжетним і композиційним ускладненням, іконографічним для тогочасного Львова оновленням і пластичним різноманіттям була надзвичайно велика. Досить пригадати пластичне вирішення каплиць Боїмів і Кампіанів з портретами представників цих родин, епітафіями і надгробниками, які вирізьбив видатний скульптор Й. Пфістер у Львові та Бережанах, у котрих втілено яскраві людські характери, пройняті духом життєствердження, що тяжіє до ідеалів ренесансного гуманізму. Скульптура, отже, швидше від живопису почала звільнятися від містичного змісту, прагнучи до безпосереднього втілення духовного світу сучасника. Діапазон її виражальних засобів виявився набагато глибшим і еластичнішим у спробах опанувати нові образи і технічні можливості. За такими спробами була широка обізнаність з тогочасною європейською літературою, іконографічним матеріалом, з монументальною пластикою, безпосередньо обсервованою під час відвідин міст Західної Європи. Не можна не згадати тут про роль Кракова, уславленого діяльністю видатних італійських зодчих і скульпторів Франческо Флорентійця, Бартоломео Береччі, Бернардино Джанотіса, що працювали в першій половині XVI ст. над оздобленням Вавельського замку. Вплив їхніх довершених творів не оминув і Львова, формуючи нові естетичні ідеали, стимулюючи пошуки незвіданих доріг у світ природи та людини.

Львів ставав мистецьким центром, у якому ренесансне зодчество і монументально-декоративна пластика досягли синтезу. У той час не було кризи традиційних мистецьких вартостей, а проте прагнення до оновлення художніх цінностей виявилося досить активно. Творчий шлях Ф. Сеньковича і М. Петрахновича може бути підтвердженням цього. Обоє посідали в громадському житті міста помітне місце — були членами братства, виконували відповідальні громадські доручення: їздили делегатами в обороні інтересів братств до урядових установ, консультували з близьких до свого фаху питань.

Широкий діапазон зацікавлень може свідчити про неабияку освіченість цих митців, що також незгладно позначилося на їхній творчості. У ній кожний з них розкривається особистістю, яка усвідомлювала як власні творчі можливості, так і у більшій мірі програмні засади колективної громади — братства. Без сумніву, високий духовний рівень й естетичні запити, а також ідеологічні напрямні братства залишалися для них вирішальними. Після Берестейського собору, коли ідеологічна боротьба загострилася, у питаннях іконопису буде висловлено чимало консервативних думок[9], викликаних бажанням уберегти давні традиції від пливу західного мистецтва, у якому вбачали небезпеку безбожности та деморалізації. І все ж спинити оновлення було вже неможливо. Братчики усвідомлювали це.

Ренесансне мистецтво критикували як православне духовенство, так і контрреформаційні кола, але не Ставропігія. Підтвердженням може бути

[9] Досить послатися на висловлювання острозького священика Василя (РИБ.— СПб., 1882.— Т. 7.— Стб. 933).

тривале будівництво вежі, каплиці та Успенської церкви на вулиці Руській. Тут панує римська доріка і засади європейського Ренесансу. Однак, будуючи славетний ансамбль, братчики виявили неабиякий такт, дотримавши найістотніших традиційних вимог як неодмінної умови зв'язку з культурними національними коренями. Свою єдність з гуманістичною європейською культурою вони продемонстрували з глибоких переконань саме у храмовій архітектурі, що на той час була виразом духовних постулатів, адже Ренесанс сильніше виявлявся у тих сферах, у яких духовна діяльність і практика були тісно пов'язані[10]. У тогочасній атмосфері конфронтації з усією державною системою Речі Посполитої навіть у такий спосіб можна було заманіфестувати передові гуманістичні ідеї, дух громадянськости, патріотичні позиції народу. Ансамбль з вулиці Руської, ні з чим незрівнянний з усього побудованого в той час в Україні, став пам'яткою і високого естетичного рівня, і важливого політичного значення, втілюючи собою ініціативу нового класу.

М. Петрахновичеві, що був солідарний з братськими починаннями, не здавалися чужими нові художні явища. Він на них творчо дозрівав. Складніше сприймав їх Ф. Сенькович. Драматизм становища цього митця полягав у тому, що він стояв на зламі двох епох. Ще тісно пов'язаний духовними надбаннями попередньої доби, Ф. Сенькович тягнувся до естетичних новацій. У його творчості готика зустрічається з Ренесансом, хоча він так і не позбувся переважаючого впливу старого, яке для нього мало свої переваги. І це цілком природно, бо Ф. Сенькович визрів як художник, усвідомлено зберігаючи духовну силу давнього іконопису. Його творів раннього періоду не виявлено. Уявлення про тогочасне творче обличчя Ф. Сеньковича дає ікона «Богородиця Одигітрія з пророками»* зі села Ріпнева Львівської області, на якій залишено унікальний авторський підпис: «Во Львовѣ. Р. Б. АФЧѲ Феодоръ»[11]. Рівень образа настільки високий, що можна говорити про творчу зрілість майстра. Однак на час створення ікони він ще був досить молодий, бо лише молодістю можна пояснити його неучасть у боротьбі за право членства в новоствореному цеху малярів. Ріпнівська ікона яскраво віддзеркалює роздвоєність художника, його душевне збентеження. У ній ще панує ясний і чистий світ давніх традицій — незмінна іконографічна система «похвали Богородиці», величавий релігійний характер її втілення, проте такі риси, як об'ємне трактування обличчя, незнаний живопису XVI ст. психологізм, вказують на те, що створено образ під впливом уже інших світоглядних чинників. Одухотвореність обличчя Богородиці розкриває прагнення художника реалізувати принадливе творче завдання, яке в той час ставило перед собою багато митців,— виявити в зображенні людини душевні порухи. Це прагнення неминуче виникло під впливом безпосереднього оточення високоосвічених членів братства, учителів братської школи, будівничих Успенської церкви, а також літератури і європейського, зокрема портретного, мистецтва, представленого у львівських збірках (живопис і гравюра), адже дещо раніше такі ж проблеми розв'язував

---

[10] Петров М. Г. Итальянская интеллигенция в эпоху Ренессанса.— Л., 1982.— С. 36.
* Знищена пожежею в 1987 р.
[11] Ім'я Федора в підпису цілком слушно ідентифіковано з художником у ст.: Вуйцик В. Новознайдений твір Федора Сеньковича // Образотворче мистецтво.—1972.—№ 2.— С. 28—29.

львів'янин Войцех Стефановський (Стефанович), малюючи портрет Стефана Баторія, тоді ще електора перед коронуванням у Кракові (1576), та невдовзі сам Ф. Сенькович — у портреті Ядвіги Мнішек*, власне кажучи, у ще досить лінійно-площинному. Портретування так чи інакше давало художникам відчуття близькости людини до природи, тож утвердження цього жанру у Львові та його, можна сказати, блискавичний розвиток симптоматичні в плані пошуків розв'язку дилеми «реальність — містичність». В іконі «Богородиця Одигітрія з пророками» Ф. Сенькович ще не насмілюється традиційний образ композиційно і пластично розкрити в іншій площині, він лише вносить у нього важливий елемент душевного зворушення як результат власних переконань, набутих на шляху оновлення в гуманістичному розумінні, сам стаючи при цьому духовною особистістю. Можливо, Ф. Сенькович, зайнятий аналітичним поглибленням образу і тими емоціями, які при його спогляданні мають пробудитися у людській душі, не помічав своєї сміливости. Його корективи образу Богоматері навіяні бажанням втілити в ньому і жінку-богиню, і матір. Такий погляд у той час був дуже поширений, проти нього виступали і контрреформація, і православне духовенство. Ф. Сенькович, правда, далі не пішов. Ріпнівську Богородицю і ті образи, що йому можна приписати,— з іконостасу П'ятницької та з Миколаївської церков у Львові,— єднає лірична настроєність, проте вони позбавлені, сказати б, чутливої виніжености. Його твори захоплюють і викликають у сприймача особливу зосередженість — цю лінію Ф. Сеньковича продовжать наступники. Але для сучасників вона була надто сміливою, хоч і відповідала їхнім духовним потребам,— у цьому розумінні, треба сказати, Ф. Сенькович глибоко усвідомлював культурну проблематику свого часу. Саме ця свідомість живила його сміливість, сміливість, на яку міг зважитися далеко не кожний.

Ф. Сенькович на цьому ступені образного пом'якшення зупиниться, однак дасть собі волю у відображенні середовища у священних сценах, досягаючи максимальної — певна річ, як на його розуміння — реалістичности. Він один з перших зрозумів величезне значення нових художніх явищ і прагнув ввести їх у традиційне іконне малярство. У цьому пробуджені цікавості до реальности не останню роль відіграли релігійні взаємини у Львові. На зламі XVI і XVII ст. тут зіткнулися протилежні позиції. Боротьба між конфесіями, причому в досить гострій формі, досягла апокаліптичного масштабу, викликаючи в сучасників збентеження та критичні роздуми. Без сумніву, Ф. Сенькович читав твори полемістів, знав проповідника Стефана Зизанія**, котрий виступав проти панства і католицизму[12], з якими пов'язував, правда, європейську культуру, а тому критично ставився до ренесансної науки. Проте, виражаючи демократичні погляди, Зизаній вболівав за долю простого народу, стояв на гуманістичних позиціях. Знав Ф. Сенькович і позицію Христофора Філалета (псевдонім Мартина Броневського) за його твором «Апокрисис», у якому автор розкривав жорстоке поступування католиків проти православних. Не протиставляючи православ'я католицизмові, він, однак, ратував за національну самобутність і збереження

* Варшава. Національний музей. Авторство гіпотетичне.

** Справжнє прізвище Кукіль (у перекладі грец. мовою — Зизаній).

[12] Пам'ятки братських шкіл на Україні (кінець XVI— початок XVII ст.).— К., 1988.— С. 27.

культурних традицій. Великий вплив на сучасників мав Іван Вишенський, що громив як чужих, так і своїх, передовсім духовних осіб, що, виділяючи себе, гордували простим селянином та вели розкішне й розпусне життя, яке й штовхало їх до зради і церкви, і рідного народу. Аморальність (кожному з них дав нищівно влучну характеристику І. Франко[13]) і ренегатство «князів церкви» з незнаною тогочасній українській літературі критичною силою осудив на сторінках «Треносу» (1610) Мелетій Смотрицький. Нарешті, найобурливішою справою, свідком якої, безсумнівно, був Ф. Сенькович стала тривала суперечка Ставропігії з львівським єпископом Гедеоном Балабаном. Єпископ у тій суперечці користувався найбрутальнішими методами боротьби: від погроз до побоїв, катувань ланцюгами, ув'язнення з мордуванням аж до смерти, відлучення від церкви. Своє ставлення до Ставропігії він висловив так: «Це диявольське братство, диявол його вам поставив і затвердив, і від диявола його маєте»[14]. Неприхованою сваволею єпископ силкувався відвернути від братства громадськість за його незалежну від церковної влади політику. Проте в душах багатьох львівських міщан відбулася зворотна реакція. Боротьба виявила величезні зміни в суспільних настроях, бо насильство викликало спротив. Зусилля братства, спрямовані на піднесення свідомости й освіти, сприяли зародженню нових поглядів та нових моральних і естетичних ідеалів, які відповідали потребам суспільства. Поява в той час багатьох видатних особистостей, людей невтомних і безстрашних в обстоюванні своїх переконань, активних і вольових в ідеологічних битвах, усебічно підготовлених до практичної боротьби й об'єднаних патріотичним почуттям, піднесення суспільної значущости людини — все це становило масив реальних знань і вражень, потрібних для розуміння життя, центральне місце в якому тепер владно займала діяльна людина. І це не могло не позначитися на мистецтві.

Ф. Сенькович, що замолоду пов'язав своє життя з братством, духовно виростав на етапах його діяльности. Світогляд художника зазнавав певних змін, з'явилися нові естетичні орієнтири та відбувалася переоцінка — якщо й не кардинальна, то досить помітна — традиційних художніх вартостей.

Прикладом громадської діяльности для Ф. Сеньковича служив Л. Пухальський, член братства при церкві св. Миколая, приятель друкаря І. Федорова, гуманістичні погляди якого він беззастережно поділяв. Його боротьба за членство українських живописців у цеху підтверджує, що сучасники визнавали за ним становище провідного художника. Л. Пухальського обурював ганебний поділ за релігійними переконаннями і несправедливе прийняття до цеху невиразних у творчому плані осіб. Але у всіх тих несприятливих для українських живописців обставинах була важлива допінгуюча особливість — вони змушували їх оцінювати традиційний іконопис з позицій тогочасних вимог. Правда, ще зовсім недавно, 1592 р., львівські братчики зверталися до московського царя Федора Івановича з проханням прислати ікони для іконостасу, мотивуючи це тим, що у Львові «не обретаются искусными зуграфы»[15], але це прохання було радше завуальованою дипломатичною

[13] Франко І. Я. Дві унії // Франко І. Я. Твори: У 20 т.— К., 1960.— Т. 19.— С. 551.
[14] Пам'ятки братських шкіл.:.— С. 21.
[15] Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— Т. 1.— Док. 46.

нотою стосовно відносин з Московською державою і щодо власного становища в умовах наступу контрреформації. Незважаючи на виступ братства, як, зрештою, і на вимоги консервативного православного духовенства уберегти давні традиції від впливу західного мистецтва, цей вплив набирав сили. Статут живописного цеху «санкціонував» тематичне розмаїття та активне зацікавлення природою і людиною. Реальна дійсніть входила в мистецтво, найпромовистішим виявом цього був портрет. Помітні зрушення і в інших ділянках живопису, а також у літературі. Львів початку XVI ст. уславили імена С. Кленовича, С. Шимоновича, Б. Зиморовича, латиномовних польсько-українських поетів. Оспівуючи «Роксоланію» (Україну) і «роксоланок», вони відтворювали чудові образи природи, людей та їхні звичаї. Очевидно, ті описи мали цілком світський характер.

Безперечно, і поезія, і наукова література стимулювали зацікавлення природою, проте у її відтворенні окреслилася винятково обережна поступовість переходу від умовностей до безпосередніх вражень. Саме в цій ділянці проявиться нічим не погамоване прагнення до реального відображення — це будуть картинки з побуту міщанства: епізоди і сценки домашнього життя, інтер'єри помешкань, посуд, процесії на площах перед порталами храмів. Можливо, зачинателем нововведень варто було б визнати Л. Пухальського, якщо визнати за ним авторство ікони «Введення у храм» (початок XVII ст.)*, досить близької за іконографічним вирішенням до зображення аналогічної сцени в іконостасі П'ятницької церкви у Львові, проте із суттєвим застереженням, що архітектуру й побутові елементи (терасу з балюстрадою, дівчат у вікнах, хлопчика, який відкриває слухову ляду) намалював Ф. Сенькович.

І прізвище Пухали випливає не випадково, бо ікону можна розглядати продовженням його боротьби за право членства в цеху малярів. Введення світських елементів у згадану ікону, як і взагалі в релігійний живопис (маємо на увазі іконостас львівської П'ятницької церкви), стало неначе виразом завершення полеміки як з цехом живописців, так із його патроном, архиєпископом Соліковським. Брак дріб'язкової регламентації іконопису, а також терпимість до будь-якого відхилення від канонів полегшили проникнення світського духу, адже в книжній мініатюрі та гравюрі новаторські художні завдання вирішувано значно раніше,— звідти, власне, тягнуться корені краєвиду, портрету, побутового та історичного живопису. Тематичне збагачення задля видовищної повноти іконостасних сцен стало своєрідною відповіддю на вимоги живописного статуту і виявом творчих та технічних можливостей українських живописців. Очевидно, не тільки суперництвом можна пояснити внесення в ікону жанрового розмаїття, хоча й цю обставину обминати не слід. Однак тут ідеться про «омирщення», що наполегливо пробивалося у товщі традиційного іконопису впродовж усього XVI ст. Значна частка народного елементу позбавила іконопис чистоти стилю. Але в ньому ще не згасли великі традиції, залишався досвід культурно-освітніх центрів і набутих технічних навичок, також чинною була художньо-естетична інтенція — ікона мала наповнювати світлою радістю, давати відчуття причетности до високих духовних ідеалів. У цій групі можна розглядати такі шедеври XVI ст., як «Різдво Христове» з Трушевичів, «Поклоніння волхвів» з Бусовиська, ікони майстра Дмитра, «Архангел Ми-

* Львівська картинна галерея. Музей «Олеський замок». Ікона з церкви села Голоски.

хаїл» з Яблунева, іконостас з Наконечного *. Ще глибший в іконах до XVII ст. потяг до еллiністичної класики, що його яскраво розкривав З. Копистенський на сторінках «Палінодії»[16],— зацікавлення старогрецькою культурою в українських учених колах не слабшало. Ідея духовної спадкоємности між античністю і Київською Руссю та Україною мала велике значення для теоретичного обгрунтування конечности використання високих досягнень давньої та тогочасної культури для розвитку культури української. Потяг до нового був, незважаючи на досить активний спротив консервативних кіл, постійним та органічним. Обмін художніми ідеями обминав усі перешкоди. Не міг залишитися байдужим до якісно нової духовної культури, нових мотивів і Ф. Сенькович.

У цих нових мотивах відчутне зовсім інакше світосприйняття і досить чітко окреслене професійне ставлення до архітектури. Не відомо, коли воно виробилося у Ф. Сеньковича, проте його авторитет у цій ділянці, як і взагалі в питаннях мистецтва, вважався у львівському середовищі загальновизнаним (він здійснював нагляд за будівництвом і оздобленням Успенської церкви, консультував спорудження нової вежі ратуші)[17]. Серліанські мотиви у празникових та пасійних сценах уже згадуваного п'ятницького іконостасу[18] можуть бути підтвердженням того, що художник знав трактати видатного італійського теоретика архітектури Себастіано Серліо. Крім того, юність і зрілість Ф. Сеньковича припадають на роки активізації будівництва, на час, коли видатні зодчі працювали над спорудженням ансамблю на вулиці Руській, площі Ринок тощо.

Ось тут і прояснюються джерела знань, якими Ф. Сенькович прагнув ширше охопити багатогранність світу, бо, як виявляється, він не обмежував себе рамками живопису. Архітектура спонукала його до опанування перспективи, а отже, реального простору, проблем композиційної структури, і насамперед нових форм, невідомої раніше ордерної системи, до синтезу пластики й живописної декорації і тим самим сприяла виробленню конкретної естетичної оцінки, появі нового ідеалу краси. З якою творчою щедрістю художник заповнює інтер'єри та екстер'єри сцен п'ятницького іконостасу мотивом порталів, фланкованих колонами і завершених декоративними картушами й фронтонами з прямокутними та арочними прорізами! Портал узагалі в тогочасній львівській архітектурі був об'єктом особливої уваги, бо навіть претендентові на звання майстра цеху пропонувалося подати макет порталу[19]. Може, тому ренесансна архітектура Львова не має повторень цього мотиву, зокрема, у будинках площі Ринок, серед яких є такі шедеври, як серліанського типу портали будинку Корнякта з боку вулиці І. Федорова, будинків № 2, № 29, світлиць будинку № 4. Краса порталу підкреслювала імпозантність фасаду, виділяючись у ньому головним, проте не єдиним стильовим акцентом, бо фасад щедро оздоблювано

* Усі ікони із збірки Національного музею у Львові.

16 РИБ.— СПб. 1878.— Т. 4, кн. 1.— С. 900—901.

17 Архив Юго-Западной России, изд. Временною Комиссиею для разбора древних актов (далі — Архив ЮЗР).— К., 1864.— Т. 2, ч. 1.— С. 646.

18 Авторство і датування іконостасу П'ятницької церкви у Львові розглянуто в кн.: Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI— першої половини XVII ст.— К., 1985.— С. 137—142.

19 Łoziński W. Sztuka Lwowska XVI—XVII wieku.— Lwów, 1901.— S. 89—90.

ліпною декорацією та декоративно виразним аттиком. Усе це збагачувало світську архітектуру, яка красою зрівнялась з архітектурою сакральною.

Будівельна програма в тогочасному Львові була збагачена новим змістом, що віддзеркалював різноманітні духовні прагнення. Однак активізація контрреформації внесла в стильовий вираз поправку — з'явилася художня мова маньєризму, а з нею надмірна декоративність, переобтяженість оздобами. Дисципліна і гармонія ренесансних форм у маньєризмі порушилась експресією, нестатичністю, неспокоєм форм.

Ф. Сенькович застав цю стильову невнормованість у львівській архітектурі, і вона його, напевно, глибоко вражала, спонукала до творчих фантазій. Художник відтворював величні арки, тераси, обрамлені балюстрадами, галереї, ротонди, обведені по периметру колонадою типу брамантівського Темпьєтто, нервюрні портики, колони з не завжди чітко визначеними ордерними капітелями, а поряд — близькі йому з львівського середовища оборонні мури, в'їзні брами, готичні шпильчасті вежі, тісні будиночки з квадратними вікнами та дерев'яними з кованими залізними завісами дверима, з дерев'яними підвісними лядами на слухових вікнах, через які хтось заглядає або входить, підслуховує, споглядає,— усе це волею автора об'єднане в досить примхливу декорацію. Проте ця архітектура, крім лише однієї сцени «Благовіщення», не призначена для життя людей. Вона не наближена до людини і не співмірна їй. Художник понад міру фантазує, не вважаючи за потрібне дотримуватися конструктивної логіки, тому його архітектура надто образотворча. Але в ній наявні цілеспрямована воля і високий ідеал, малозрозумілий для львівського буржуазного середовища. Цікаво, що в архітектурних фантазіях ледь відчутна нота візіонерства, у чому проявилася боротьба суперечливих позицій: ностальгії за втраченими готичними формами і пробудженим свободою прагненням до новотворення. У давніші часи архітектура в іконі займала місце пасивного стафажу, постаті з нею не були пов'язані. Архітектурне тло не сковувало уваги. Навпаки, його стилізація, спрощеність зосереджували її на виразності облич, на їх виразі. Для Ф. Сеньковича тло і постать майже рівноцінні. Для обжиття цієї архітектури треба було ступити крок далі, однак Ф. Сенькович цього не зробив — далися взнаки традиції. І все ж тло для митця стало тим об'єктом, у якому зіткнулися старі й нові світоглядні переконання. Перемогла пробуджена творча воля художника до втілення нових візій, можливо, не менш священних і гідних духовного збагачення, ніж старі. І знову ж таки художник у цьому, здавалось би, рішучому відступництві не виходив з-під влади історії та віри, бо для Ф. Сеньковича, на відміну від М. Петрахновича, виразом абсолютного художнього принципу залишилося традиційне малярство, а не європейське мистецтво, хоч він теж почув його манливий поклик. Можна сказати, що Ф. Сенькович у тих життєвих обставинах, у яких переплелися складні взаємовпливи, мав що сказати давньою мовою. Недаремно братчики любили його мистецтво. Вони бачили в малярстві Ф. Сеньковича вираз найактуальніших засад часу: потяг до добра, злагоди, взаєморозуміння, теплоти взаємин, поваги — як тут не згадати програмного статуту братства, у якому половину правил становили етичні настанови, що мали суто дидактичний характер і свідомо були введені в статут — знову ж таки під впливом гуманістичних переконань — з наміром радикально перевиховати громаду. Тому нотки моралі, благочестя, любові та ніжности

звучать у євангельських темах Ф. Сеньковича[20], і якщо він і переносить ці теми в антураж щоденних обставин, то лише для того, аби переконати, що можна жити так само, як у давній Галілеї за Христа. Тож зображення окремих реальних предметів, рослин, квітів мало для Ф. Сеньковича значення духовного зближення давнього і сучасного. Це наближення до реальности художник наважується подати, як уже мовилося, через незначущі факти з повсякденного життя, які пожвавлюють усю сцену й «виправдовують» архітектуру. Такий побутовий і життєво привабливий мотив своєю щирістю і новизною (принаймні для львівського малярства), не порушуючи традиційних цінностей, однак вносячи легкий симптом відступу від беззастережного схиляння перед минулим, базувався уже на критиці оточення, на цікавості до реальної миттєвости. Ф. Сенькович зумів наповнити, власне кажучи, маргінальний епізод, що залишався в затінку основної сцени, м'яким гумором та поетичною ліричністю. І в цьому епізоді не стільки відчута гострота спостереження,— у його багатофігурних сценах часто-густо трапляються загострені образи — від нищівного гротеску до глибокої одухотворености («Стрітення», «Бичування» з іконостасу П'ятницької церкви у Львові, «Введення у храм» з Голоска),— скільки виявлена особливість творчої індивідуальности, що починає усвідомлювати свої творчі можливості. Саме так показано ренесансну допитливість, гуманістичну оцінку людини та реального оточення, і, можливо, саме так художник розкрив себе самого: він прочинив двері й зазирнув у світ, сповнений великої принади. Такий лейтмотив сприймається і символом, і притаманним лише самому художникові знаком.

Проте за цим маргінальним епізодом проглядаються зміцнені науковим пізнанням переконання. У життя Ф. Сеньковича входила досить широка система знань, яка розкривала перед ним закони лінійної перспективи, теорію пропорцій, проблеми анатомії та об'ємного моделювання. Крім трактатів С. Серліо, він міг звертатися до античної та ренесансної гуманістичної спадщини. Думати про Ф. Сеньковича як про стихійного самородка не доводиться — без грунтовної освічености не мав би він загального визнання у тогочасному Львові з його високим культурним потенціалом.

Постать М. Петрахновича на тлі тієї епохи трагічна і не така цільна, як постать його вчителя. І все ж якраз у творчості учня повніше і сміливіше — без вагань та рефлексування — втілилися започатковані Ф. Сеньковичем підходи до пізнання світу та людини. Віра у творчі можливості та силу розуму людини, звернення до спадщини європейського мистецтва в М. Петрахновича виражені категоричніше, що повною мірою виявилося в успенському іконостасі*. Сталося так, що іконостас, який виготовив Ф. Сенькович до закінчення будови братської Успенської церкви (1629), був пошкоджений блискавкою до освячення храму. Невдовзі його поправив і доповнив М. Петрахнович (домальовано апостольський та пасійний чини, 1638). У цій найціннішій для української культури пам'ятці з досконалою повнотою розкриваються творча особливість і рівень тогочасної, пронизаної ренесансним гуманізмом духовної культури. Основна тенденція часу, яка помітно змінилася після смерти Ф. Сеньковича (1631),— праг-

---

[20] Сучасники називали твори Ф. Сеньковича «умиленными» (Архив ЮЗР.— Т. 2, ч. 1.— С. 173).

* З 1767 р.— в церкві св. Козьми та Дем'яна села Великі Грибовичі біля Львова.

нення до реальнішого відображення дійсности,— яскраво позначилася на мистецтві М. Петрахновича. Народження Марії він уже показує як суспільну подію, бо, підготовлений інтелектуальним бродінням, легко переходив на позиції нової інтерпретації релігійних сюжетів, що для нього були тотожні з історичною правдою. Незважаючи на таку актуалізацію мистецтва, що полягала в безпосередньому вираженні почуттів, у цікавості до дійсности, художник міцно тримався традиційних цінностей — історії та віри. М. Петрахновича не в такій мірі, як Ф. Сеньковича, захоплювали архітектура й побутові мотиви. Лінійну перспективу він не вважав важливим законом композиції, навіть свідомо звертався до оберненої системи простору задля змістовнішого наповнення образу. Однак не ігнорував і просторових захоплень вчителя. До речі, перспективу у Львові перейнято в готовому вигляді, вона не з'явилася результатом розвитку математичних наук, тому ставлення до неї було довільне, і математична точність не була обов'язковою. Дотримання тримірного простору в сценах празників та пасій не набувало характеру категоричної необхідности, більше того, навіть дійшовши до розуміння перспективи, не помічали повітряного середовища. І все ж перспектива для М. Петрахновича стала могутнім засобом, бо допомогла ввести в малярство простір, передовсім архітектуру, узгіднену з точкою зору глядача. І хоча архітектуру М. Петрахнович переважно використовує для конкретизації місця певної події, вона, архітектура, органічно входить у його цілісну стильову й образну ситему. Отже, художник обходиться архітектурним фрагментом споруди, але досить виразним, найчастіше інтер'єром, з його нескладним умеблюванням. Тому предметний світ у М. Петрахновича досить конкретний — у всьому виявляється здатність бачити приховану сутність. Це не цікавість до явища, як у Ф. Сеньковича. Художник прагне переконувати не «оптичною правдою», бо в той час навіть у портреті не був поширений метод точної передачі натури,— він дає зрозуміти, що має два погляди, зовнішній і внутрішній. При всьому умінні М. Петрахновича наблизитися до натури, його цікавить передусім розкриття неіснуючого у видимій реальності драматизованого, сповненого бурхливих пристрастей нутра, справжнього, суттісного ядра, багатшого й масштабнішого своїм змістом. А хіба інакше можна зрозуміти його «Поцілунок Іуди» з пасій іконостасу Успенської церкви у Львові або зображення з того ж іконостасу апостолів зі сценою мученицької смерті внизу, в підніжжі? Власне кажучи, така подвійність супроводжує українську ікону віддавна, але тут ідеться про інші ситуації, інший кут зору. М. Петрахнович своїми зображеннями переносить нас в інші світи. Його успенські апостоли — це цілісне уявлення про вольових, сильних людей, наділених різними характерами і поєднаних спільністю переконань. Їхні постаті матеріальніші, масивніші, їхні риси укрупнені, вони міцніше стоять на ногах, бо органічніше пов'язані із землею, і природніше рухаються. У них з'явилася невідома раніше розкутість, у позах і жестах більше життя, поглиблено психологію. Вони повніше виявляють почуття, які їх хвилюють,— ці почуття художник тепер передає через жест, поставу тіла, характер бганок, через колір. Всіма засобами М. Петрахнович прагне посилити драматизацію образів, щоб тим самим поглибити печать духовности на лицях. Якраз це виділяє апостольський ряд у згаданому іконостасі.

У порівнянні з попереднім іконописом, навіть до Ф. Сеньковича, М. Петрахнович не тільки активніше відчував архітектоніку постаті, а й глибше ро-

зумів завдання органічного наповнення простору інтер'єру. Так він висловив своє розуміння зв'язку ікони з архітектурою, отже, своє відчуття ансамблю (до речі, винятковий, як на той час ансамбль являють собою три споруди, що на вулиці Руській,— Успенська церква, каплиця Трьох Святителів, вежа Корнякта), прагнучи до високого ренесансного ідеалу — синтезу живопису й архітектури. Саме ця ідеальна співзвучність з архітектурою надала сили і виразности апостолам.

Проте, виділяючи М. Петрахновича, не слід забувати життєдайного джерела, з якого він черпав натхнення. Без образів Василя Великого та Івана Золотоустого*, що їх Ф. Сенькович створив для царських врат іконостасу львівської Успенської церкви, ще не відомо, якими б були образи апостолів М. Петрахновича. То було продовження теми вдумливої й діяльної людини — основної теми ренесансного мистецтва, розвиненої згодом у творчості І. Рутковича та Й. Кондзелевича.

Синтез і ансамблевість спонукали М. Петрахновича до активізації пластичних засобів, до захоплення малярською формою, до насичености колориту, композиційної віртуозности. Зобов'язували високий культурний рівень та освіченість його тогочасного середовища. Очевидно, Ставропігія у 30—40-х рр. XVII ст. керувалася дещо іншими ідейно-суспільними настановами, ніж зачинателі організації. М. Петрахнович міг лише порівнювати нове покоління, серед якого переважав грецький елемент — купці Лангіші, Медзанети, що посіли керівне становище в братстві, з Рогатинцями, Красовськими, Бабичами, протиставляючи меркантилізм і прагматизм цього нового покоління прогресивним переконанням попередників.

Одначе загальмувати Ренесанс було неможливо — він виявлявся у всьому, і в мистецтві прогресивно настроєна нова група продовжувала справу попередньої, як ось М. Петрахнович — справу Ф. Сеньковича. У суспільстві знаходились сили, які не відкидали нових віянь у мистецтві, бо історичний розвиток диктував навернення до природи, до людського буття. В атмосфері оновлених естетичних ідеалів та прагнення до ширшого погляду на світ створено іконостас з церкви села Моранці на Яворівщині, деякі ікони з іконостасу церкви села Смолина поблизу Немирова**, празниковий ряд іконостасу церкви села Завадки, що біля Калуша***, образи «Успіння» з Буська та «Св. Дмитро з житієм» з Білого Каменя на Львівщині****. Цей перелік, певна річ, можна доповнити, а завершує його іконостас Святодухівської церкви в Рогатині (1650), створення якого приписується львівським майстрам. М. Петрахнович, тонко вловлюючи суспільну реакцію на ті чи ті події та будучи тісно пов'язаний із Ставропігією, яка ставила складні культурно-ідеологічні проблеми і, власне, стала причиною конфлікту між релігією і політикою, культивував мистецтво, невідривне від спрямування часу, мистецтво, сказати б, у руслі Ставропігії.

Якщо естетичні принципи М. Петрахновича були зорієнтовані на оновлення усіх цінностей, адже його пошуки великою мірою виправдовувала програма близького до природи ренесансного європейського мистецтва,

---

* Зберігаються у збірці Національного музею у Львові.

** У збережених іконах, особливо в «Успінні», помітна образно-стильова близькість до «Успіння» Ф. Сеньковича з успенського іконостасу.

*** Зберігається у збірці Художнього музею в Івано-Франківську.

**** Зі збірки Львівської картинної галереї (музей «Олеський замок»).

то ідеологічною основою творчости служили пошуки синтезу природи, історії і віри. Ідеал краси він вбачав у фізично здоровій, врівноваженій, позначеній природною простотою і глибокою духовністю особистості, а суспільний ідеал — у людині, сильній переконаннями, мужній вчинками. У формуванні цього ідеалу багато важили патріотичні настрої, звернення до Київської Руси як до доби державности. Таке звернення у Львові в час шляхетського поневолення й німецького жандармського міського управління сприймалося особливо гостро. Виявом патріотизму і піднесення національного духу стала для сучасників архітектура Успенської церкви, каплиці Трьох Святителів та кімвалиці (вежі Корнякта). У цьому ансамблі, що об'єднав ренесансною стильовою основою три пам'ятки, була закладена ідеологічна програма Ставропігії,— ансамбль, отже, сприймався класичним спадком, зразком для наслідування і своєрідною точкою часового відліку. Ансамбль міг викликати почуття власної гідности, вселяти віру в кращу долю народу. У всякому разі, усвідомлення небуденности пам'ятки напевно в М. Петрахновича було вищим, ніж у Ф. Сеньковича. Без сумніву, талант М. Петрахновича, як і Ф. Сеньковича, високо шанували сучасники, і якщо між художниками помітні розбіжності, то їх можна пояснити досить помітною віковою різницею (М. Петрахнович 1666 р. був вибраний сеньйором живописного цеху)[21]. Це був час високих творчих злетів і героїчних поривань. Твори М. Петрахновича ніхто з сучасників не назвав би «умиленними», настільки драматичніше і суворіше розвинута в них дія, трагічніше розкрито зіткнення суперечностей, напруженіше кольорове рішення та динамічніша композиція. 30-ті рр. XVII ст. не порівняти з попередніми, хоча на долю кожного з художників випали грандіозні події, які істотно вплинули на формування їхніх характерів. Молодість Ф. Сеньковича проходила в атмосфері ідеологічних битв, що лишило глибокі карби на поетичній натурі художника. Зрілість М. Петрахновича припала на важке десятиліття перед Хмельниччиною, і цей історичний час з його стилем, світоглядними позиціями, естетичними та соціальними ідеалами вчувається у пасіях, у суворому непідкупному Христі й тупій озлобленій масі, в апостолах, у напруженому очікуванні Богородиці. За такими образами епоха, її самосвідомість поставали напрочуд виразно, нікому з тогочасних майстрів не вдалося досягти такої виразности. Художник органічно поєднав створений образ зі своїм часом, і, можливо, тому іконостас був схвально зустрінутий. Зразки з інших джерел (Біблія Піскатора), які запропонував М. Петрахнович (а може, замовники?), не викликала заперечень, як і їх дость вільна інтерпретація. Саме тепер художник дістав можливість сміливо оперувати образотворчим матеріалом, відступати від «подлинников», тобто від загальноприйнятого, проте це ще не була повна свобода, бо зв'язок з традиціями релігійного мистецтва залишався міцним, бо загалові потрібна була ясність викладу в межах традиційного іконопису. Тому стійко трималися прототипи празникового та пасійного циклів, хоча в останньому циклі в першій половині XVII ст. відбувався своєрідний процес добору: з великої кількости сцен — нерідко їх число сягало 25, а то й більше — в іконостас тепер вводили 12—14 сюжетів. Ще досить деталізованим є раделицький цикл (1620). Але вже в іконостасі П'ятницької церкви у Льво-

---

[21] Голубець М. Українське малярство XVI—XVII т. під покровом Ставропігії // Збірник львівської Ставропігії.— Львів, 1921.— С. 253.

ві страстні сцени виступають іконографічно стабілізованими і наче канонічно запрограмованими, що мало б указувати на прийняту норму. Проте цикл не став канонічно унормованим передовсім з причин його зв'язку з тогочасними ідеологічними проблемами, які віддалено знаходили в ньому вияв. Так, в іконостасі П'ятницької церкви зафіксовано три сцени діалогів з духовними і світськими володарями, а М. Петрахнович збільшує їх кількість удвоє. Він також вводить сцену, яка надалі залишиться поодинокою в цьому циклі, бо не знайде згодом визнання,— це сцена прощання учителя зі своїми учнями після Тайної Вечері, подана так, як її описує євангеліст Іван. У сцені наголошувано повчання: «Заповідь нову даю вам: любіть один одного так, як Я любив вас» (Ів. 13,34), «адже ви други Мої, коли виконуєте те, що Я заповідаю вам» (Ів. 15,14). Тема братньої любови і непохитної віри, що розкривалась у цій сцені, була особливо актуальна в братському середовищі того часу, і, напевно, її інспіровано. М. Петрахнович вирішував згадану сцену самостійно, без адресування до якогось ближче нам невідомого зразка, досягаючи монументальної величі фронтальним розміщенням застиглих постатей у компактній групі з Христом у центрі. Ізокефалія групи нагадує давні римські саркофаги та ранні візантійські композиції, і лише в образі Христа з розпростертими руками виражено велику ідею єднання та людського порозуміння. Ця думка в сцені підкреслена суворими образами і глибокими насиченими кольорами героїко-трагедійного звучання. Оцей драматизм, виражений з не меншою силою в ряді дальших сцен — «Поцілунок Іуди», «Бичування», «Несення хреста», в етапах поневірянь Христа перед можновладцями, був актуальний у той час. М. Петрахнович небесне бачив через земне. Він не зривається до трагічних модуляцій, проте дає відчути гіркоту власних роздумів. Типажі катів у нього, зображення їхнього одягу мають яскраво виражені етнічні риси, безнадійно тупа маса закованого в залізо війська готова виконати будь-яку злу волю, людська стихія — вічно жадібна до видовищ... Ясно, що М. Петрахнович, свідомо відходячи від «іконности», через матеріальність предметів, психологічне поглиблення образів прагнув до оповідальності, до відображення історичних подій. Розуміння історичности сформували в нього нідерландські гравюри, а також картини європейського мистецтва зі збірок львівських колекціонерів — у Львові колекціонування розвинулось у добу Ренесансу, тут навіть «убогий ремісник мав їх [олійних картин] кілька»[22]. Отже, у Львові можна було непогано пізнати західноєвропейський живопис, особливо італійський та нідерландський XVI — початку XVII ст., насамперед маньєристичний. Виникає думка, не позбавлена підстав, про те, що М. Петрахнович також міг ознайомитись з тим мистецтвом під час подорожей у торговельних справах. Відвідини Кракова та Гданська, славних мистецькими пам'ятками, не були чимось нездійсненним. Тим більше, що наприкінці XVI— початку XVII ст. почалося у Польщі пожвавлення малярства, яке, правда, не відзначалося високим художнім рівнем, проте в Гданську живопис переживав «золотий період»[23].

[22] Łoziński W. Patrycyat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku.— Lwów, 1890.— S. 151 (тут цікаво навести відомості про колекції: Григорій Якубович має 22 твори; Михайло Бернатович — 50, серед яких 18 великого розміру полотен, 17 меншого — нідерландських;, Еразм Сикст —50; вірменин Івашкевич —48, всі на дошках, полотні або мідній блясі; Костянтин Мезанета —51, Валеріан Алембек — 102 тощо).

[23] Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok.— Warszawa, 1971.— S. 8.

Це місто мало безпосередні торговельні та культурні відносини з Нідерландами і на той час стало притулком для нідерландських емігрантів-кальвіністів, які втікали з рідної країни від релігійних переслідувань. Серед емігрантів було чимало видатних творців, які принесли до Гданська високі взірці нідерландського маньєристичного малярства. Чільне місце посідали Ян Вредеман де Вріз, теоретик малярської перспективи, автор алегоричних сцен на тлі сухо мальованої архітектури, саркастично-сатиричний Антон Меллер, що прагнув до передачі правди життя у реальних ситуаціях, підмічених гострим оком і намальованих насиченими барвами, Ісаак ван ден Блокк, монументаліст, що йшов слідами Вредемана, але мав велике замилування до краєвиду, особливо до ведут, панорам міста. Помітною постаттю був серед них Герман Ган, що прибув до протестантського Гданська зі Шльонська, справжній поет ліричних сцен, якому колористичним зразком служило малярство Венеції (пізнане під час подорожі до Італії). Він [redacted] величезний вплив на польський живопис, бо на цьому грунті Ган прищеплював мистецтво караваджизму, тобто світлотіньового моделювання, міцної будови цільної маси, [redacted] також цікавість до ефектів натурального та штучного світла[24]. Можна думати, що чимало з цього спадку М. Петрахнович міг бачити і використати у своїй практиці. Адже безсумнівним [redacted] те, що М. Петрахнович, безпосередній учень Ф. Сеньковича, не повторив замилувань учителя. У жодному випадку, допускаючи золоте тло, він не звернувся до традиційних мотивів фантастичного краєвиду — зображення гір-лещадок, що траплялося у творах Ф. Сеньковича, [redacted] натомість малював пагорби з самотніми деревами, [redacted] глибині — панорами міста («Поцілунок Іуди», «Несення Христа», «Зняття з хреста»). Про архітектуру вже йшлося, однак слід додати, що М. Петрахнович конкретніше в стильовому визначенні, з дотриманням пропорційної відповідности й реальніше її використовував («Пілат умиває руки», «Старозавітна Трійця», «Гостинність Авраама»), сухо і чітко промальовуючи деталі (клейма «Різдва Марії»). Таке ж конкретне в нього ставлення до речей — меблів та різних аксесуарів з фактурним підкресленням їх матеріальних якостей, металевих чанів, зброї, орнаментально прикрашених щитів, обладунку, люстр, свічників, глиняних глеків та інших предметів. Використовуючи досить довільно натуральне світло, М. Петрахнович часто змальовує штучне: запалені свічки, ліхтарі, люстри, вогонь ватри (пасійні сцени «Прощання», «Христос перед Ганною», «Христос перед Кайяфою»), проте без урахування ефектів їх світіння у середовищі. Цікаво, що в прагненні до реальної правди художник подекуди допускає простонародні оцінки дій історичних осіб, показуючи їх у досить комічному становищі. У сцені «Пілат умиває руки» Пілата змальовано в горностаєвій мантії та металевим тазом на колінах. Важливо зазначити, що такі деталі не були випадковими, як і відмінне від Сеньковичевого ставлення до образу Христа, у якому активніше проявився неавторитарний і недогматичний стиль мислення. М. Петрахнович переконливо схиляється до гуманістичного світорозуміння, концентруючи увагу на пізнанні людини, на з'ясуванні її земного життя, тілесної природи, багатства психологічних барв. Його цікавить проблема людських взаємин, у яких об'єктом інтенцій [redacted] представники всіх станів. Він приймав світ ще повнокровніше, ніж Ф. Сенькович, позбавляючись нарочитости та не-

[24] Malarstwo polskie...— S. 8—14.

природности, бо, розуміючи подію як історичну дійсність, роздумує над одягом героїв, їх типажами, аксесуарами, над архітектурним тлом. Реальність тла особливо захоплювала художника можливістю упевнення в достовірності людського дійства. Його цікавить, як уже мовилося, можливість проникати через видиме до невидимого, духовно сокровенного, він наче дотримується вчення Псевдо-Діонісія Ареопагіта[25]: страждання Христа, моральні муки апостола Петра (у сцені «З'явлення Господнє Кайяфі», що має ще назву «Зречення Петра», можливо, один з найглибших образів в українському живопису того часу), підступність Іуди та інші.

Христос у пасійних сценах іконостасу Успенської церкви у Львові виступає втіленням високої мужности, духовної сили і краси. Навіть його страждання приносять радість, як перемога над нищістю,— тут втілено ідею жертви в ім'я народу, бо в той час особливо проповідувано готовність до самопожертвування, що знаходило відгук в широких масах.

Проте найдовершеніший образ Христа М. Петрахнович створив значно пізніше, у час найвищого піднесення народної боротьби — 1656 р.[26] Хоча художникові доручалося лише обновити пошкоджений намісний образ з успенського іконостасу, він, очевидно, його повністю перемалював, втіливши суспільний ідеал всезагального значення, позбавлений містицизму, аскетичного ригоризму або «євангельського смирення». Навпаки, у цьому образі, пройнятому активною дієвістю, наявна неоплатонівсько-пантеїстична тенденція обожнення людини, бо ж, ідучи за ареопагітівськими тлумаченнями істини, плоть і матерія не є джерелами зла[27]. Кремезне тіло Христа у сцені «Бичування», у зображенні якого виявлено і знання анатомічної будови, і ренесансне захоплення красою людського тіла, є цьому підтвердженням.

Ареопагітики були шановані в братському середовищі[28], на них покликалися полемісти у двобоях з католицькими теоретиками. Вони лягли в основу філософських поглядів Кирила-Транквіліона Ставровецького. У «Зерцалі богословії» він указує на взаємозв'язок усіх стихій у природі, що своєю злагодженістю творять загальну гармонію, також гармонією відмічене таке виняткове творіння природи як людина[29]. В очах багатьох мистецьких діячів того часу гармонія як логічне і закономірне поєднання взаємозалежних частин в одну цілість була основним визначенням краси. Без сумніву, ця поширена в той час естетична теорія зацікавила і М. Петрахновича, сприяючи ширшому охопленню мистецьких явищ, з чим пов'язана зміна художніх орієнтацій і конкретизація особистих творчих інтересів. Згадана теорія спонукала до вивчення європейського мистецтва, у якому для М. Петрахновича був зосереджений величезний людський досвід, потрібний для усвідомлення високої божественної істини, тому для

[25] Святой Дионисий Ареопагит// Мистическое богословие.— К., 1991.

[26] Братство звернулося до М. Петрахновича з проханням відновити пошкоджений вогнем намісний образ Спаса, створений Ф. Сеньковичем, про що свідчить архівний запис: «Миколаіови, малярови, от образа наместного Спасителя одновленя и вычищеня.— з. 12» (Архив ЮЗР.— Т. 2, ч. 1.— С. 442).

[27] Клибанов А. И. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в.— М., 1960.— С. 326.

[28] Ісаєвич Я. Д. З історії викладання філософії на Україні (XVI—XVIII ст.) // Від Вишенського до Сковороди.— К., 1972.— С. 24.

[29] Ставровецький К.-Т. Зерцало богословії.— Почаїв, 1618.— Розд. 2, гл. 6.

нього воно стало стимулом не тільки до молитви та наближення до Бога, [redacted] й до пізнання всього сущого на землі. Власне, і ту, і ту позиції художник сприймав в нерозривному зв'язку, [redacted] чому він бачив величезне значення нових художніх віянь. Проте пасійну дорогу Христа змальовує з адресуванням до сучасности, під впливом земних страстей і нідерландських гравюр, очевидно, скоригованих відповідно до регіональних духовних запитів та морально-етичних настанов, з чим пов'язана також ідея краси. Отже, ідея краси в М. Петрахновича має не абстрагований характер, вона виступає [redacted] значенні високої моралі, виявляючись у зіткненні добра і зла, сильного і слабкого, життя і смерти, [redacted] також в матеріальній сутності речей, у чому була її актуальність та історична цінність. Така ідея краси основувалась на критиці оточення та на цікавості до реальности.

Надзвичайно важливо звернути увагу ще на одну проблему — творчу уяву. Канонізовані сюжети дещо гальмували творчу фантазію, хоча насправді перед нею будь-які гальма виявлялися безсилими, що підтверджує іконописна спадщина. Однак ренесансний період значно розширив горизонти духовних зацікавлень і відчинив двері новим художнім явищам. Отже, уточнення пасійних сцен як історичних вимагало ерудованого подання. У створенні їх треба було або спертися на вироблену систему, або покластися на власну творчу уяву. З'явилась необхідність поєднання науки [redacted] фантазією, зі свавільністю уяви, що не визнає обмежень і абсурдних вимог прибічників старовини, які лякалися «деморалізуючого» впливу європейського мистецтва. І хоча в часи М. Петрахновича гострота конфлікту між консерваторами і прогресистами дещо знизилася, одвічна суперечка залишилась актуальною. Тут змішувано докупи суто релігійні питання [redacted] питаннями естетики. Останні розв'язати М. Петрахновичу було непросто, незважаючи [redacted] появу таких мислителів, як К.-Т. Ставровецький, у творах якого ці питання уже поставлено. К.-Т. Ставровецький цінував красу реальної природи, але не уявляв, як її допустити в тогочасний живопис. Тому М. Петрахновичеві доступним залишалось коригування на основі життєвих спостережень, на якому б матеріалі воно не проводилось: тут і цікавість до людських учинків, до живих, наділених суперечливими почуттями і настроями характерів, до реальних подій свого часу, тут і особисті роздуми, досвід життя і власні ідеали, тут і оцінка дійства та затаєні почуття і пристрасті. Отже, сміливість коригування полягала в тому, що художник не копіював європейських чи будь-яких інших зразків, [redacted] підходив до них творчо, як до надихаючого, подібно до природи чи самого життя, об'єкта, що допінгуюче сприяв консолідації творчої уяви. У самому факті такого коригування вже гостро відчувались величезні зміни в духовно-суспільному житті та тогочасних естетичних позиціях. У зв'язку з розвитком таких жанрів, як портрет, історична картина, викликаних потягом до реальности, змінилося розуміння обличчя, жесту, рук, ніг, розміщення в просторі тіла, [redacted] також пластичних засобів. Технічне виконання відступало від традиційних правил, вводився олійний живопис, яким завершувався твір по темперному підмальовку, що позитивно позначилося на осягненні світлотіні та загальній кольоровій зібраності. Поволі попереднє декоративно-лінійне рішення, збагачуючись новими засадами образотворчого вираження і пошуками форми вияразу природи і людської історії — завданню незрівняно масштабнішому й емоційно багатограннішому, поступалося зображенню більш живописному,

тобто м'якшому і багатшому кольоровими відтінками, отже, барвами, гармонійно узгодженими. Ці засади вже намітились у «Різдві Марії» з успенського іконостасу і повніше дозріли в «Святій Трійці»*. Проте в цій живописності була закладена художня програма, якій судилося повніше розгорнутись [redacted] живопису художників бароко.

Палітра М. Петрахновича не сяяла нестримною яскравістю і чистотою барви, як це проглядається у творах Ф. Сеньковича і таких сучасних йому іконописців, як Іван Маляр. У них палітра традиційно підкорена локально-декоративному рішенню, бо колір звичайно ще не був елементом річевости, він виконував радше функцію іконописного засобу чудової оздоби і розради для споглядання, якщо не мав конкретно адресованого символічного означення.

Колір для М. Петрахновича став важливим змістовим компонентом, і хоч неодноразово апелювалося до «колоризму» цього митця, [redacted] потреба наголосити на його пошуках нетрадиційного кольорового розв'язання, у чому провідну роль відігравала індивідуальна воля художника, його культура і широка мистецька інформація, духовна атмосфера львівського середовища. Емоційно-декоративна засада при цьому не відкидається, навпаки, вона скеровується у русло глибоко продуманої системи, що базувалась на кольоровому виразі духовної суті образу. Прагнучи до героїко-монументального вирішення, він і колір відповідно наповнював драматизованим звучанням.

М. Петрахнович звертається до кольорів насичених, глибоких, важких у порівнянні з витончено-легкою гамою Ф. Сеньковича. Його живописні фрази наче не відзначаються новизною, проте тяжіють до живої та природної мови, яку [redacted] назвеш одноманітною. І хоча золоте тло ще традиційно наявне, світло, що б'є [redacted] одного джерела, об'ємить постаті й відриває їх від тла, яке не входить [redacted] колористичний контакт, залишаючись виразником емоційного тонусу всього ансамблю.

Коли стверджуємо неодноманітність живописної мови М. Петрахновича, то це не означає, що попередній живопис одноманітний. Якраз навпаки, бо іконопис найближчого часу, XVI ст., захоплює образотворчим різноманіттям, яскравими творчими особистостями, такими, як майстер Дмитро, Федуско із Самбора, автор апостольського чину з Наконечного, нарешті Л. Пухальський, який колористичну естафету передає Ф. Сеньковичу. Однак М. Петрахнович не наслідує манеру Ф. Сеньковича. Обидва одні й ті ж сюжети розповідали дещо відмінними обертаннями образотворчої мови, що відчутно відбивалося на змісті й емоційному тонусі твору. Річ полягала [redacted] тому, що М. Петрахнович, крім сприймання високих зразків європейського мистецтва, мусів звернутися до природи, що й визначило індивідуальний характер його живопису, бо тільки на глибокому образному пізнанні дійсности зміг він створити апостольський ряд успенського іконостасу. Виразна сила тих образів невідривна від образотворчих засад — у цьому питанні досягнуто повної узгоджености. Колористична гармонія органічно злита [redacted] внутрішньою суттю зображених.

Можливо, вперше [redacted] давньому українському малярстві зосереджується увага на зверненні до природи, що продиктувало іншу мову в традицій-

[redacted] Зберігається у збірці Львівського музею народної архітектури та побуту. Атрибуція реставратора музею Н. Шамардіної.

ному іконопису, мову гнучкішу, мову, яка приховувала в собі чимало незвіданих можливостей. Такі явища можна пояснювати тільки допитливістю художників Ренесансу. Хіба ж не результатом споглядання живої натури пояснюються живописний ефект на освітлених згинах бганок або контраст теплого обличчя з барвистими масами локального кольору в драперіях? Лише при світлотіньовій дії досягалась гармонійна узгодженість ошатних кольорових площин. Ось чому в М. Петрахновича переважає колір як засіб виразности. Це не є ілюмінованим додатком до малюнка. Вже в успенських апостолах і в «Різдві Марії» намічається надзвичайне нововведення в тогочасному живопису, а саме єдність форми і кольору. За всім цим постає виняткова творча особистість художника, потреба якого в благородному співзвуччі кольорів викликана високим чуттям людської краси. У цьому найцінніші риси художника-новатора — у прагненні до образотворчої повноти і до життєвости колориту. Навіть технічне виконання передбачає зміни, бо тіло намальовано щільно й делікатно, з використанням лесувань та тонким промалюванням деталей, а драперії — широко й легко, з фактурним підкресленням освітлених частин.

За характером свого мистецтва М. Петрахнович тяжів до широких стінних площин, у ньому озвався творчий потенціал давніх монументалістів. Проте сучасники в М. Петрахновичеві цього не розгадали, бо коли справа доходила до настінного малярства, то монументалістів не шукали серед своїх живописців — настільки віддаленим видався для них, очевидно, такий вид живопису, а зверталися до легендарних грецьких майстрів. Хіба ж цю думку не підтверджують заходи братчиків щодо розмалювання церкви Успіння в 1633 р.[30]? Та навіть у Києві поліхромію церкви Спаса на Берестові виконували в 1642—1644 рр. на запрошення митрополита Петра Могили майстри з Афона[31]. Очевидно, ця поліхромія не залишила помітного сліду, бо, скажемо просто, вже не відповідала законам діалектичного розвитку мистецтва і сприймалась як анахронізм. Проте стінний живопис залишався еталоном високого мистецтва, і ностальгія за ним була постійною.

Очевидно, що в часи Ф. Сеньковича і М. Петрахновича розвиток мистецтва, сповнений пошуків, набував складніших форм і був тісно пов'язаний з процесом перебудови культури. Так, мистецтво цих художників віддзеркалило певну історичну ситуацію і відповідало тодішній релігійній свідомості. Очевидним є і те, що їхнє прагнення вище піднести ренесансний ідеал не було реалізоване через релігійні та соціально-національні конфлікти, які не вщухали. Але їхнє мистецтво з'явилося саме тоді, коли вікові й, здавалось, непорушні істини піддано переглядові, й навіть рішучим змінам. Вичерпувалися візантійські настанови і починалися пошуки виразу духовних відкриттів на основі наближення до історичної правди, отже, на основі переходу від статичного зображення до динамічного, у чому лише зароджувалися постулати глибшого розкриття через дію і драму, гармонійне поєднання людини з природою.

В еволюційному розвитку українського мистецтва ці оновлення являють собою органічну ланку, що знайде продовження у творчості майстрів бароко — Івана Рутковича, Йова Кондзелевича, Василя Петрановича.

---

[30] Архив ЮЗР.— Т. 2, ч. 1.— С. 101.

[31] Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII—XVIII ст.— К., 1988.— С. 13—15.

Правда, наприкінці життя М. Петрахновича начебто з'явилися ознаки ідейного і творчого спаду. Можливо, далися взнаки досить важкі часи після поразки у Визвольній війні українського народу. Проте художні ідеї, які митець висловив раніше, мали дійову силу.

Творчість Ф. Сеньковича та М. Петрахновича, наділена специфічними особливостями перехідної епохи від середньовіччя до нового часу, [illegible] якістю і силою виразу не поступається ренесансним досягненням в архітектурі та тематично-декоративній пластиці. Вона послужила відправною точкою в поглибленні вивчення природи та людини для художників наступної епохи.

Volodymyr OVSIYCHUK

PAINTERS OF TRANSITIONAL PERIOD
(Meditations on Fedir Sen'kovych and Mykola Petrakhnovych, representatives of the L'viv School of Renaissance)

The creative activities of the two outstanding artists — Fedir Sen'kovych and Mykola Petrakhnovych — fell on the time of grave social upheavals, religious and ideological strife, [illegible] the time of preparation and materialization of the Ukrainian people's Liberation War in the years 1648—1654. It was also [illegible] epoch of great changes in artistic styles, the transition from Gothic to Renaissance which manifested itself in the rise of [illegible] new art promulgating [illegible] capital problem — depiction of Nature and Man. Being close to reality and permeated with the humanistic attitude to Man, the artistic works of the painters in question were based [illegible] the system of knowledge (linear perspective, theory of proportion, three dimensional modelling) which diverted them from Bysantianism and directed the painters towards closer contacts with European art. Of the two painters the Renaissan[illegible] ideology affected M. Petrakhnovych to a much greater extent (the Apostle and Christ's Passion condignations of the iconostasis in the Church of Assumption of the Virgin, L'viv). Generally speaking the artistic legacy of Fedir Sen'kovych and Mykola Petrakhnovych gave an impetus to the painters of the next epoch to make a deeper study of Nature and Man.

Лариса ДОВГА

ЄДНІСТЬ ЕТИЧНОГО Й ЕСТЕТИЧНОГО В КУЛЬТУРІ БАРОКО

Філософсько-естетична концепція бароко належить до тих культурних явищ минулого, які викликають у наш час особливе зацікавлення. Очевидно, воно не випадкове. Епоха бароко, яка лежить між двома винятково гармонійними періодами духовного життя Європи — Ренесансом і класицизмом, відзначається тією складністю, синтезом несумісних поглядів і прагненням до максимальної свободи почуттів, котрі, хоча й у нових формах, властиві розвитку сучасної культури. Цікаве бароко ще й тим, що воно було першим загальноєвропейським культурним процесом, який майже водночас охопив і східнослов'янські країни (в тому числі Україну), поклавши фундамент формуванню національної самосвідомости народів.

Дослідження сутнісних основ бароко як певного способу мислення і світосприйняття європейця XVI ст. дають можливість адекватно оцінити і явища української національної культури.

У XVII ст. у Європі нарівні з філософією і наукою мистецтво вперше стає однією з найважливіших складових суспільної свідомости. На той час естетика ще не отримала своєї нинішньої назви і не виділилася інших наук в окрему галузь теоретичного дослідження. Проблеми, пов'язані з нею, розглядали в загальнофілософських і морально-етичних трактатах, також у працях, які мали прикладне значення для окремих видів мистецтва.

Одним із феноменів культури бароко органічна єдність етичних і естетичних норм у загальній структурі світогляду епохи. Без усвідомлення цього взаємозв'язку неможливі адекватне сприйняття і об'єктивна оцінка багатьох особливостей художнього життя XVII ст.

В епоху бароко, коли феодально-теологічна, переважно аскетична, мораль зазнала значних втрат, а із суто земних людських радостей і насолод було зняте прокляття гріховности, виникла нагальна потреба в розробці максимально вільної від релігійної опіки теорії моралі, яка б розвивала нові моральні цінності й давала нове пояснення мотивації людських учинків.

Оскільки новопосталі умови життя вимагали не тільки їх осмислення, й практичних рекомендацій щодо того, як, відмовившись від релігійної моралі та страху перед покаранням Всевишнього, виховати людей у дусі високої громадянської свідомости і доброчинности, етичні вчення бароко розвивалися у двох напрямах: теоретичному й практичному.Водночас етичні проблеми виявилися тісно пов'язаними естетичними та загальнофілософськими, оскільки «досконала» людина стала основним об'єктом дослідження як філософії, так і мистецтва.

У теоретичному плані розглядались такі проблеми, як місце людини у світі, найвищі людські цінності, свобода волі і міра відповідальности людини за власні вчинки. У руслі практичному розроблювано систему виховання «людини-героя», вивчаються основні критерії оцінки «досконалости» людини і міра досяжности цієї досконалости в реальному житті.

Барокове вчення про мораль розробляли Б. Спіноза, Б. Паскаль, Б. Грасіан, Е. Тезауро та інші[1]. Місце людини у світі вони розглядали з позицій натуралізму, згідно з яким людина не становить у природі окремої «держави в державі», а навпаки, а невід'ємною часткою, повністю підпорядковується природним законам, що встановлюють порядок і взаємини частин. Але якщо в житті природи, яка оточує людину, діє лише атрибут протяжности, то в житті людини проявляється інший субстаційний атрибут — мислення. Таким чином людина, виявившись часткою єдиного у своїй протяжності світу, водночас стає його незвичайною, особливою часткою, здатною до свідомої, розумної діяльности. Природа наділяє людину властивостями, притаманними і неживій природі, і тваринному світу. На думку Е. Тезауро, людська душа складається з трьох частин: перша — «зовсім нетямуща», «зрощувальна, з деревами спільна», друга — «частково тямуща», «чуттєва, з тваринами спільна» і третя — «зовсім тямуща», «розум або сенс, людині властива»[2]. Цією третьою частиною людина відрізняється від усього, чим оточила її природа. Але всі три частини людської душі однаково потрібні їй, оскільки однаковою мірою забезпечують її добробут. Перші дві частини, на думку Е. Тезауро,— земні, смертні, а третя — небесна, вічна. Маючи різну природу, «вони між собою іноді у великій ворожнечі, іноді у великій любові перебувають»[3], але існувати можуть тільки разом. Тим самим людина розглядається як єдність протилежностей, які стали джерелом її постійних внутрішніх конфліктів. Це основна засада філософії бароко, яка поставила перед собою мету вивчити реальну, земну людину. Виховання барокової «людини-героя» спрямоване на те, щоб навчити її знаходити розумний компроміс між бажаннями і спонуками кожної часточки душі, не заперечуючи жодної з них.

Розглядаючи людей як істот, що разом з усією іншою природою підвладні її об'єктивним законам, мислителі бароко ставили питання про те, як ця залежність позначається на внутрішньому світі людини. У зв'язку з цим питанням постала проблема волі — одна з визначальних в антропології XVII ст.

Філософія розглядуваної епохи рішуче відкидала постулат про «свободу волі» як про чинник незалежности людини від природи і можливости вільного вибору людиною спрямування своїх дій та вчинків. Волю не визнавала чимось об'єктивно властивим людині, її трактовано лише як одну з найпоширеніших універсалій. «[...] Воля не є річ у природі, а тільки фік-

[1] Див.: Спиноза Б. Избранные труды: в 2 т.— М., 1957; Переписка Б. де Спинозы с приложением жизнеописания Спинозы И. Колеруса.— СПб., 1981; Паскаль Б. Мысли // Ларошфуко Ф. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. де. Характеры.— М., 1974.— С. 109—186; Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон.— М. 1981; его же. Остроумие, или Искусство озощренного ума // Испанская эстетика. Ренессанс, барокко, Просвещение.— М., 1977; Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1: О существе и добродетели нравственной, и чем оно заключается.— Б. м. и г.

[2] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 72.

[3] Там же.— С. 76.

ція»[4] — вказує Б. Спіноза в «Основах філософії Декарта». Як частка природи, людина з конечности входить у систему світової детермінації, а отже, прагне зберегти і відстояти себе перед іншими істотами та явищами, що її оточують.

Ототожнюючи волю з людським розумом, Б. Спіноза ставив міру свободи людини в залежність від ступеня осягнення й усвідомлення нею законів природи. Але твердячи про тотожність волі й розуму, Б. Спіноза вбачав деяку різницю між ними в дусі виразних і невиразних перцепцій Г.-В. Лейбніца. У такому разі розумом охоплюються тільки виразні ідеї, воля ж включає у себе і невиразні, чуттєві, підсвідомі ідеї. Отже, потенційно воля, як основа відчування, безконечна, і в цьому вона ширша, ніж розум, але реально воля, як і розум, обмежена.

Вчинки людини, вважали теоретики бароко, переважно детерміновані її природними потребами, що й виступають мотивацією перших. Дії людей вони поділяли на три різновидності: вільні, невільні та змішані. Вільні вчинки — це ті, котрі здійснює за власним вибором людина «яка знає про усі їх обставини»[5]. Невільні вчинки здійснено або через сторонній примус, або через незнання обставин початої справи. Змішані — це вчинки, які людина здійснює хоч і за власним вибором, але не зовсім вільно, а під тиском деяких об'єктивних обставин. Саме змішані вчинки превалюють у щоденному людському житті. На вчинки вільні здатні тільки «героїчні» особистості, оскільки ті вимагають значних зусиль, відповідного характеру і життєвих обставин, які дають право вільного вибору. А проте на рівні побутової свідомости часто виникає ілюзія вільного вибору. Так, не розуміючи природних важелів управління організмом, людина вважає, що вона власним бажанням впадає у гнів чи, навпаки, стає доброзичливою, вільно їсть, п'є, віддається усіляким спокусам, насолодам і т. д. Насправді ж усі ці елементарні дії пов'язані з життєзабезпеченням людини як природної істоти, з доконечною потребою підтримувати життя і відновлювати рід. Такі прагнення, впливаючи на весь емоційний світ людини, втілюються в афектах. До основних афектів, тих, які визначають життєздатність людського організму, теоретики бароко зачисляли потяг (в усвідомленій формі перетворюється у прагнення) і вдоволення (або невдоволення). Розумне поєднання афектів створює те безмежне багатство людських пристрастей і емоційного життя, яке ми бачимо в реальному світі.

Звичайна людина безсила перед своїми пристрастями — вони заповнюють усю її свідомість і часто пригнічують, паралізують свідоме прагнення до самовдосконалення. «Рабство» людини щодо власних потягів та пристрастей є наслідком того, що людство, становлячи частку природи, підпорядковується її законам.

Таке трактування суті людських пристрастей та прагнень, виправдання насолоди як найвищого добра звільнило їх від тавра гріховности, ввело реальне, неприкрашене життя у зону дослідження мистецтва і філософії, і тим самим визначило напрям формування морально-етичної та естетичної концепції бароко.

Проте теоретики бароко не доводили ідею світового детермінізму до

---

[4] Спиноза Б. Основы философии Декарта // Спиноза Б. Избранные труды: В 2 т.— Т. 1.— С. 139.

[5] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 119.

крайнощів фаталізму. Заперечуючи «свободу волі» як абсурд із серії «круглого чотирикутника»[6], вони все ж таки визнавали свободу людини як усвідомлення необхідности законів природи і вміння жити не всупереч їм, а згідно з ними. «Вчення про взаємозалежність необхідности і свободи належить до числа чудових досягнень діалектики нідерландського мислителя. Причому це діалектичне положення він розробляє у сфері не тільки своєї метафізики, а й антропології, передусім в етиці»[7],— пише дослідник теоретичної спадщини Б. Спінози В. Соколов.

Можливість поєднання свободи і необхідности, згідно із вченням Б. Спінози, закладене в самій субстанції. Але оскільки на людину поширюються усі закони субстанції, то й вона, людина, як істота розумна, може діяти вільно в межах усвідомлення і раціонального дослідження необхідности. Тому людина вільна настільки, наскільки простягається область її достовірного пізнання.

Керуючись тільки чуттєво абстрактними знаннями, невиразними ідеями, людина залишається пасивною, частковою причиною власних учинків, підкоряється афектам-пристрастям і не бачить необхідности, яка захована у всіх людських діях.

Повністю позбутися залежности людини від афектів-пристрастей неможливо. Але, керуючись достовірним раціональним пізнанням, людина може досягти такого духовного стану, коли вона буде вільною, не порушуючи природної необхідности й усвідомлюючи себе модусом субстанції. Таке пізнання, поширене на сферу афектів, наче прояснює їх і підпорядковує спрямовуючому впливові людського духу. Знання також не можна здобути без деяких зусиль людського духу, оскільки «неможливо зовсім розуму просвітлитися, поки душа пристрастями затьмарена; не розійтися хмарам цих же пристрастей, поки не засяє світле проміння розуму»[8].

Володіючи достовірним знанням, людина може визначити межі власних можливостей і загнуздати дію найпростіших афектів. Таким чином з раба власних почуттів і потреб індивід перетворюється у їх правителя. Пасивні пристрасті стають діями, які «виражають активність людини, що керується силою власної сутности, сконцентрованої у її розумі»[9].

Природний детермінізм Б. Спінози доповнюється соціальним детермінізмом Б. Грасіана і Е. Тезауро. Якщо Б. Спіноза пояснював зумовленість людських учинків діями законів природи, то Б. Грасіан і Е. Тезауро вивчали їх залежність від конкретних умов життя і місця суб'єкта в суспільстві.

Особливо яскраво ідеї соціального детермінізму проявляються в контексті пояснень того, хто і завдяки чому може стати видатною (величною) людиною (людиною-героєм) і в чому полягає ця велич (героїзм). Величиною може стати людина, яка здійснює величні справи і посідає високе місце в суспільній ієрархії. Велич самих справ визначається їх всенародною значущістю. Загалом кажучи, теоретики бароко визнавали за всіма людьми, незалежно від походження, потенційну здатність до великих справ.

---

[6] Гоббс Т. Левиафан. // Гоббс Т. Избранные произведения.— М., 1964.— Т. 2.— С. 78.
[7] Соколов В. В. Б. Спиноза.
[8] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 64.
[9] Соколов В. В. Б. Спиноза.— С. 136.

Але вони рекомендують людям співвідносити свої бажання і здібності з реальним соціальним статусом, оскільки для справді великих справ людина повинна мати максимально допустиму соціальну свободу. І смішним, а не величним буде той, хто, задумавши щось велике і почавши його, виявляється недостатньо вільним для втілення задуманого. Тому, за порадою Е. Тезауро, краще братися за «добрі» або «щедрі» справи в міру своїх прав і можливостей, ніж пробувати, ризикуючи ославитися, зробити те, до чого не маєш потрібних передумов.

Ця засада практично втілена у шахрайських романах бароко, у яких зав'язка будується на невідповідності запитів і претензій героя його дійсному соціальному статусові й матеріальному становищу.

Уся етика XVII ст. у центр свого дослідження ставила питання про те, що є доброчесністю і моральністю і як їх досягти. Відкинувши аскетичні рецепти попередніх епох, вона вперше зробила об'єктом дослідження реальну, а не абстрактну людину і створила цілком досяжний у земних умовах морально-етичний ідеал «людини-героя».

Розробляючи проблеми доброчинности і її різновидів теоретики бароко виходили з того, що людські вчинки детерміновані такими чинниками:

1. Природою (так звані тілесні добра, які близькі до тваринних інстинктів);

2. Розумом і волею (так звані чесні добра або «душевні чесноти»);

3. Місцем, де людина народилася й живе (належність до народу і стану з відповідними традиціями, навичками, звичками, етичними і естетичними нормами).

Розглядаючи сутність доброчинности, Е. Тезауро і Б. Грасіан ставили питання про те, що ж робить земну людину щасливою. Щастя вельми бажане для людини, і полягає воно, на їхню думку, в добробуті та вдоволенні всіх земних потреб. Е. Тезауро виступав з нищівною критикою апологетів злидарства. «Це не філософствуванням було людини розумної,— писав він,— а софістикуванням і мудруванням людини дикої, яка самими тільки марними замірами хотіла перетворити людство: і через затьмарення правди, явними брехнями перемінити природу. Наш же філософ, міркуючи як людина, а не як звір, називає добрим все, що природу до кінцевого добра визначає і тому всі добра на три статті поділяє: на малі, середні й великі»[10].

До малих він відносить зовнішні обставини життя, такі, як багатство, честь тощо, до середніх — тілесні насолоди, до великих — духовні, тобто суто людські чесноти — розум, волю, совість, мистецький хист і т. ін. Малі й середні чесноти розцінюються як нижчі, такі, що споріднюють людину з тваринним і неживим світом. Вони потрібні настільки, наскільки «конечному і найщасливішому добру слугують»[11].

Етика бароко не визнавала можливости істинного щастя у злидарстві та в мученні плоті. Тіло проголошувалося не оковами душі, які вона прагне скинути, щоб досягти справжнього щастя в іншому світі, а «зброєю духовних діянь»[12], якщо діяння природне. Таким чином виправдовувано не тільки плотські потреби людей, а й саму субстанцію. Оскільки душа — атрибут

---

[10] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 16—17.
[11] Там же.— С. 81.
[12] Там же.— С. 271.

субстанції, душі всіх людей наділені однаковою мірою досконалости. Але природа не може створити однаково досконалими всі тіла. А в різних тілах однаково досконала душа по-різному себе проявляє.

Морально-етичне виправдання земних людських пристрастей і потреб як конче потрібних для щастя, яке цілком досяжне на землі й не суперечить законам верховної субстанції (Бога), позначилося на формуванні естетичної концепції бароко і дало змогу значно розширити предмет мистецтва демократизацією його тематики і залученням сюжетів, узятих з життя і побуту. Філософія бароко вперше ввела в коло своїх інтересів національну своєрідність народу та індивідуальність кожного його представника. В естетиці це проявилося у надзвичайному зацікавленні діячів культури народними традиціями й у виникненні багатьох національних художніх шкіл.

Культура бароко активно асимілювала місцеві традиції та вірування, але, гадаємо, не можна погодитися з думкою норвезького дослідника Х. Норберга-Шульца, що така асиміляція відбувалася тільки для того, щоб «увійти в щоденне життя людей»[13] і залучити їх до католицизму. Безперечно, місіонери, і не тільки католицькі, користали з мистецтва як чудового засобу переконання людей у справедливості своєї віри. Але у твердженні Х. Норберга-Шульца сплутано причину і наслідок. Мистецтво відігравало не тільки і не стільки місіонерську, скільки просвітницько-дидактичну роль. Релігійні діячі скористалися дедалі більшим значенням тогочасного мистецтва у формуванні суспільної свідомости і послуговувалися його засобами та методами впливу на людей. Але згодом дидактична, виховна функція мистецтва не зводилася до насадження релігійної моралі, а навпаки, сприяла прискоренню секуляризації духовної культури суспільства.

«Вода бере добрі або погані речі з руд, через які вона тече, а людина приймає звичаї тієї землі, де народилася»[14],— писав Б. Грасіан. Належність людини до якоїсь культури є третьою детермінантою його вчинків, яку слід враховувати у прагненні індивіда до найвищої доброчесности. У кожного народу є і свої переваги над іншими, і свої вади. Ці вади треба виправляти. У цьому полягає один з можливих шляхів досягнення слави і поваги. «Немала слава розумній людині,— провадив далі Б. Грасіан,— якщо вона вади свого народу вибачить або неправдешніми їх зробить, а через це безслав'я всієї нації відверне»[15]. Водночас небагато варта вчена людина без чеснот, а здобуті знання аж ніяк не компенсують браку культури поведінки. «Що є вчений з пороками, як не віслюк, нав'ючений книгами»,— запитував Е. Тезауро[16].

Другими з черги, але найважливішими за значенням важелями в управлінні людиною у її прямуванні до доброчесности є розум та воля.

Етика бароко визнавала, що всі люди народжуються з однаковими здібностями. І тільки на шляху виховання і навчання вони досягають тієї чи іншої міри досконалости. На думку Е. Тезауро, «натура не обдаровує чеснотами, але замість них наділяє немовлят деякими для надбання їх потрібними здібностями»[17]. Розвивати ці здібності можуть по-різному: за власним

---

[13] Норберг-Шульц Х. Искусство убеждения // Курьер ЮНЕСКО.— 1987.— № 9 (Барокко).— С. 42.

[14] Грасиан Е. Придворный человек.—2-е изд.— СПб., 1760.— С. 11.

[15] Там же.

[16] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 64.

[17] Там же.— С. 94.

бажанням, через наслідування, стороннім примусом, що, зрештою, ніяк не позначається на суті кінцевого результату.

Ще чіткіше писав про роль культури у формуванні особистости Б. Грасіан: «Людина народжується дикуном: виховуючись, вона викорінює із себе тварину. Культура створює особистість, і чим її більше, тим особистість значніша»[18]. У даному разі під культурою Б. Грасіан розуміє всі досягнення людської цивілізації.

У морально-етичних трактатах того часу теоретики розробляли три найважливіші категорії культури: досконалість («прекрасне»), міра («помірність», «співмірність») і смак (gusto), [redacted] також обгрунтовували деякі основні постулати естетичної концепції бароко: зіткнення протилежностей як критерій ідеалу; сприйняття життя як театру масок, де кожна людина — актор на своїй сцені, а також роль виховання у досягненні проголошеного епохою ідеалу.

Про те, якого значення надавали в епоху бароко вихованню, уже мовилося. До того ж ця епоха, не відкидаючи поклоніння перед знатністю роду і навіть піднісши на небачену висоту культ предків, вимагала від кожного члена суспільства активної життєвої позиції й належного рівня освічености. Можливо, це й послужило причиною того, що бароко стало першим загальноєвропейським явищем, а в багатьох країнах, в тому числі східнослов'янських, з цією епохою пов'язані незнані до того злети у розвитку мистецтва, науки та освіти. «Найкращий той,— писав Е. Тезауро,— хто вчений, добрий, і той, хто, не навчавшись, бажає бути вченим, а найгірший той, хто невчений та й не бажає бути ним. Рівно ж найкращий той, хто досяг доброчесности, добрий і той, хто прагне її досягти, [redacted] найгірший той, хто не досяг її та й досягти не бажає»[19].

Уявлення про світ-театр багато в чому також виходить з етичної доктрини бароко. Якщо добрий той, хто вчений, то він добрий тільки у порівнянні з ким-небудь іншим, менш ученим. Якщо в суспільстві цінується доброчесність, то пізнати її можна, тільки порівнявши [redacted] ницістю. Бути доброчесним [redacted] безлюдному острові немає сенсу. «Людина-герой» — це той, хто домігся поклоніння натовпу. Оскільки бути ідеальним насправді неможливо — можна тільки здаватися таким, уміло приховуючи свої хиби, кожен індивід стає у реальному житті актором, і чим краще він грає позитивну роль, тим більше його поважають у суспільстві. Усі люди, які його оточують,— потенційні глядачі, котрі теж грають свої ролі. Люди охочіше цікавляться вадами героїв, ніж їхніми чеснотами, бо наслідувати вади набагато легше. Але люди рідко задумуються над тим, що вони наслідують великих саме в тому, в чому великі схожі на всіх інших. І чинять вони так «тому, що попри всю величність натури [великих] яка-небудь риса неодмінно зрівнює їх з найницішими поміж людей,— писав Б. Паскаль.— Вони не висять у повітрі, не відірвані від усього людства — ні, вони більші від нас тому, що на голову вищі, але ноги їхні на тому ж рівні, що й наші, вони топчуть ту саму землю. Цими ногами вони анітрохи [redacted] підносяться над нами, над малими цими, над дітьми, над тваринами»[20].

У реальному житті цінувалось уміння не тільки носити свою маску, [redacted] й

[18] Грасиан Б. Карманный оракул...— С. 22.
[19] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 134.
[20] Паскаль Б. Мысли.— С. 135.

розпізнавати суть, що приховується за масками інших. Незбіжність сутности і явища, яку глибоко розробляла натурфілософія бароко, виявилася також у полі зацікавлення етики і художньої культури. Неабияке захоплення викликало в суспільстві уміння людини моментально вникнути в суть дуже складних за сюжетом і будовою художнього образу творів мистецтва, ще більше — уміння висловитися складно й неоднозначно, якщо за таким висловлюванням ховався глибокий смисл. У мистецтві, насамперед образотворчому, виявом цього був розквіт ілюзорности, іноді — зайвої помпезности, передовсім у католицько-аристократичному його крилі, у літературі — виникнення «темного», або «складного» стилю.

Сприйняття життя як театру привело до ускладнення етикету, було створено навіть особливі інструкції (рекомендації), як і де слід поводитися. На перший погляд, ці рекомендації — тільки прояв суєтности земного життя і лицемірне силкування подати грішне праведним. Насправді то була спроба поставити на місце норм релігійної моральности, які уже не діяли, деякі правила поведінки, котрі б гарантували збереження нормальних відносин між людьми. Така чітка регламентація людських учинків мала зберегти наявну соціальну структуру й обгрунтувати громадянські моральні та етичні цінності, які складалися у суспільстві. Якщо людина не керується більше Божими заповідями, вона повинна мати якийсь критерій для керівництва своїми вчинками та оцінки вчинків інших. Так, Б. Паскаль вважав, що «пута смиренної шаноби, якими одні члени суспільства пов'язані з іншими, можна вважати ланцюгами необхідности, тому що різниця у становищі між людьми неминуча: правити хочуть усі, але здатні на це тільки деякі»[21]. У моралістичних посібниках бароко реалізовано прагнення конструювати такі «ланцюги необхідности» і давати критерії оцінки особистости.

Театралізація побуту проявилася в особливому оформленні середовища, у якому жили заможні люди. Багаті інтер'єри, прикрашені дзеркалами, які створювали ілюзію великого простору, ілюзіоністичні розписи стін, натуралістичні натюрморти, скульптури в екстер'єрах та інтер'єрах не тільки культових і громадських споруд, а й приватних палаців, особлива любов до гризайлю — все це визначальні риси культури бароко.

Одним з найважливіших принципів нової моралі XVII ст. був культ предків. Багато істориків розцінює формування цього культу як спробу дворянства, що сходило з історичної сцени, зберегти свої позиції, покликаючись на давність роду і заслуги предків. У такій думці є частка правди: буржуазія, що зароджувалася, звичайно не мала звань і титулів, а її представники рідко належали до давніх дворянських родів. А проте всі заможні сім'ї прагнули встановити свої генеалогічні корені, і не тільки задля марнославства. У вихованні великого значення надавалося наслідуванню прикладу, передусім прикладу батьків, рідних і близьких. Людина бароко не просто гордилася своїми предками, але й відповідала за збереження їх честі. На вивченні родоводу і повазі до подвигів предків базувалося виховання обов'язку, любови до Батьківщини, самовідданости і мужности у чоловіків, сумирности, терпеливости і цнотливости у жінок. У «Філософії повчальній» Е. Тезауро проголошено: « [...] Доброчесним повинен бути батько, якщо він хоче, щоб доброчесними у нього народжувалися діти: оскільки син є нічим іншим, як тільки образом батьковим»[22].

[21] Паскаль Б. Мысли.—С. 162.
[22] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 97.

В образотворчому мистецтві згаданий культ проявився у створенні великих портретних галерей мертвих предків. Такі портрети часто малювали за гравюрами, які збереглися, або [redacted] описами родичів, котрі бачили портретованих живими. Якщо ж [redacted] знаходилося таких джерел, то малювали портрети-фантазії. Проте і тоді одяг портретованого мусив відповідати його часові та соціальному становищу, [redacted] риси зовнішности — відображати генетичний тип відповідного роду. Портрети — цілком в дусі барокової театралізації — супроводжувано написами, які прославляли зображеного та його рід. Такі твори були предметом особливої гордости, їх замовляли навіть не дуже багаті й знатні люди. Це частково театральне дійство також мало дидактичний сенс, бо «ніщо так дітей до слави не спонукає, як прославлення великих справ їхніх предків»[23].

Епоха бароко — час небаченого розквіту театрального мистецтва і драматургії. Театр сценічний покликаний зображати реальне життя. Оскільки у житті превалюють пристрасті та афекти, то [redacted] театр зображував пристрасті та афекти, створюючи ілюзію їх реальности. У драматургії, починаючи від Лопе де Веги, оголошено війну класичним канонам створення п'єси і втілювано [redacted] життя орієнтацію на максимальну життєвість і природність творів. Якщо життя — усезагальний театр, то [redacted] сцені його слід було тільки копіювати, вибираючи найтиповіше і найцікавіше.

Прагнення здивувати і вразити проявилося [redacted] одязі, у складних, химерних зачісках та перуках, схожих радше на театральні аксесуари.

Театральність та ілюзорність наскрізь пронизували світосприйняття епохи, яка напружено шукала тверду опору під ногами людини і щоразу відчувала примарність цієї опори, яка вислизала з-під ніг.

Ця усвідомлена суперечність між бажаним і дійсним стала основою для пошуку багатьох інших суперечностей, які існували у світі природи і в самій людині. Уміння знаходти і врівноважувати такі суперечності етика бароко підносила до рангу особливої доброчесности. У вищому товаристві таке вміння було ознакою доброго тону.

Суперечності вважали чимось не просто таким, що існує об'єктивно,— їх визнавали найважливішим моментом людського життя, який робить це життя не таким нудним та одноманітним. Не було б суперечностей — ми не змогли б оцінити ні добра, ні зла. «Людина так влаштована,— писав Б. Паскаль,— що [redacted] може завжди йти вперед,— вона то йде, то повертається»[24].

Суперечності й контрасти прикрашають природу. Досконалість природи полягає у її єдності та різноманітності. Завдяки єдності вона принципово збагненна, завдяки різноманітності — реально неосяжна. Крім того, вона постійно змінюється. «Усе у світі цьому підлягає змінам, усе проходить, і немає нічого постійного. Одна й та ж річ тільки-но сягає якогось приросту, як уже хилиться до свого занепаду, і в цій закономірності не є винятком навіть найсильніші держави, хоч би якими могутніми вони здавалися»[25]. У цьому непостійному світі існують крайнощі, вони тривкіші, і «рано чи пізно їх ніхто не уникає»[26]. А розкошування, за словами Б. Грасіана, стан для лю-

[redacted] Т е з а у р о Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.—С. 232.
24 П а с к а л ь Б. Мысли.— С. 170.
[redacted] Г р а с и а н Б. Ирой.— С. 135.
26 Т а м ж е.— С. 136.

дини досить нестійкий і скороминущий. Б. Грасіан порівнював процес досягнення щастя із грою в карти, у якій виграш може чергуватися з програшем і « в якій тільки той і вважається умілим гравцем, хто, вигравши чималу суму, якнайшвидше покине гру, та й надалі від неї буде утримуватися»[27].

В ідеалі людина повинна широтою своєї душі та багатством знань обійняти крайнощі суперечностей, заповнивши весь простір між ними. Але, на думку теоретиків бароко, ідеальну людину без труднощів створює лише наша уява — така людина ніколи не існувала реально.

Ідеал недосяжний через об'єктивні внутрішні суперечності, які є у ньому. «Людина не ангел і не тварина, і нещастя її полягає у тому, що чим більше вона прагне уподібнитися до ангела, тим більше перетворюється у тварину»[28]. Тому в реальному житті людина не здатна знайти сталого компромісу між крайнощами, а може тільки прагнути до нього. Теоретики бароко виділили чотири душевні властивості (пристрасті) пов'язані з доброчесністю: гнів і хіть, розум і волю. Відповідно чотирма основними чеснотами є людська міць, яка тамує гнів, поміркованість, котра вгамовує хіть, правосуддя, що приборкує волю і схиляє її до справедливости, розважність, яка просвітлює розум і дає міру законам і Закон усім чеснотам.

Тогочасні мислителі виділяли п'ятнадцять основних моральних чеснот і їх крайнощів, які перетворюють чесноти у вади, незалежно від того, у чому полягає крайність — у перебільшенні чи применшенні властивостей чеснот:

Нерозумність	розважливість	підступність
неправосуддя у переданні	правосуддя	неправосуддя у недодачі
боягузтво	міць	зухвальство
заціпеніння	поміркованість	непоміркованість
скупість	щедрість	марнотратство
ницість	величність	пихатість
погорда	смиренність	честолюбність
малодушність	великодушність	гордість
нечутливість	покірливість	гнівливість
облудність	правдивість	улесливість
грубіянство	жартівливість	блюзнірство
улесливість	поблажливість	заперечливість
надмірна сором'язливість	сором'язливість	безстидство
заздрість	обурення правота	ненависть

У зв'язку з потребою пояснити, як досягти доброчесности, не впадаючи ні в одну з крайностей, у теорії бароко виникла необхідність ввести категорію «міра». Міра в культурі бароко — це реально знайдений компроміс між існуючими крайнощами і суперечностями, єдність сутнісних суперечностей, з яких твориться об'єктивний світ і його закони, у тому числі моральні й естетичні. Культура бароко відтворила античну єдність етико-естетичного розуміння міри як помірности, відповідности кількісних проявів

[27] Грасиан Б. Ирой.— С. 136.
[28] Паскаль Б. Мысли.— С. 171.

деяких властивостей об'єкта його якості. Поняття міри соціально обумовлене. З одного боку, воно формує суспільну думку про ідеал — як відповідність об'єкта чи явища прийнятим у даний час нормам і звичаям, з іншого — формується під впливом загальноприйнятого ідеалу.

Властиві людині природні пристрасті та афекти ваблять її то до однієї, то до другої крайности доброчесности. Намагаючись дотриматися золотої середини, яка називається мірою, людина вступає у конфлікт сама із собою, що й стає джерелом її внутрішніх вагань і дискомфорту, невпевнености у собі. Такий дискомфорт культура бароко не заперечує, а навпаки, визнає необхідним елементом життя. Він вносить у людське буття боротьбу і рух, без яких життя не могло б існувати, а тим більше, бути цікавим.

Без звички дотримуватися такої середини (тобто бути поміркованим) дуже складно. Але, як писав Е. Тезауро, якщо через набуття певних навичок «бувають зручними» живопис або математика, правила яких базуються не на природному законі чи справедливості, а тільки «на владі свавільного розуму, який став тим правилам законодавцем», то набагато легше навчитися пізнавати закон і дотримуватися його, що базується на принципах добропристойности та справедливости. Досягти цього можна через «освіту природну, через страх перед покаранням, через усні настанови, через видані на письмі книги, через державні закони, через приклад інших, і завдяки своєму мистецтву, яке перевищує всі інші»[29]. Із сказаного випливає, що почуття міри в людини не вроджене, а набуте у процесі виховання. Отож, що краще вихована людина, тим вона врівноваженіша і стриманіша, відповідно, тим краще вона володіє своїми пристрастями й афектами, невимушеніше уміє носити маску досконалости, керуючись більше порадами розуму, ніж емоціями. Але повинна бути міра і в позитивних рисах, адже вони можуть перетворюватися у свою протилежність. Так, людина-герой епохи бароко не може бути надмірно відвертою оскільки таємниця найпривабливіша для натовпу, що цінує і підносить не стільки те хороше, що він бачить, скільки те, що передбачає. Одного разу відкривши свої карти, більше нічим буде здивувати, а отже, привертати увагу публіки. Але не треба бути і надто скритним, бо потайливість насторожує і відлякує. Людина-герой зобов'язана знати свої вади, і якщо вона не може виправити їх, в то в усякому разі повинна уміти їх приховувати від сторонніх очей, притому триматися невимушено, щоб ніхто не відчув фальшу за зовнішнім лоском.

Так само герой не повинен бути скупим, але щедрість його не може бути безмежна, оскільки так можна набути репутації марнотратника. Хорошого, вважали теоретики бароко, завжди мало, а якщо його дуже багато, то воно стає поганим. Якщо людина постійно робить дарунки або роздає гроші, це входить у звичку, і люди просто перестають її помічати. Герой має бути стриманим і вольовим, йому не личить ні впадати у відчай, ні виявляти безмежну радість і веселість, але він не повинен ставати черствим і нечулим, бо заживе слави нелюдяного. Він мусить уміти з гідністю триматися у будь-якому товаристві, не виявляючи ні зайвої гордовитости і самовпевнености, ні улесливости і самозневаги. Неможливо догодити всім, але для того, щоб подобатися більшості, треба зважати на її думку, притому робити це слід непомітно, так, щоб зберегти видиму незалежність.

[29] Тезауро Э. Философия нравоучительная. Кн. 1.— С. 180.

У мистецтві бароко поняття міри проявилося досить своєрідно. За мистецтвом тієї доби традиційно закріпилося класицистичне уявлення про нього як про щось диспропорційне, перебільшено складне, напружене, перевантажене і позбавлене будь-якого почуття міри. Воно, справді, позбавлене міри, якщо розглядати його з позицій класицизму. Але в ньому була своя міра, своя відповідність якости і кількости, регламентована не менше, ніж у класиків, хоча з ширшим діапазоном вибору. Епоха дуже неспокійна і нестабільна, певна річ, породила таке ж неспокійне і сповнене нестримної енергії мистецтво. І в цьому воно було цілком співмірне з тогочасною людиною, з її духовною поставою. Якщо досконала та людина, яка може здивувати інших своєю величчю і непізнаною глибиною, то так само досконалий той твір мистецтва, який вражає, а навіть приголомшує і при цьому не піддається швидкому й однозначному прочитанню. Якщо людина настільки особистість, наскільки вона глибока, то твори мистецтва настільки геніальні (досконалі), наскільки вони багаті змістом і неповторні формою. У цьому мистецтво пропорційне і з тими, хто творив, і з тими, для кого воно творилося.

Поняття міри властиве мистецтву бароко не тільки в плані його пропорційности до людини. Воно має і свою внутрішню міру, яка полягає у пропорційности частин цілісного твору. Мистецтво того часу нарівні з філософією ставало найважливішою формою суспільної свідомости, яка прагнула до відтворення цілісности світу. В безконечному Космосі існує гармонія, основана на відповідності чисел і величин. Земне життя, попри його хаотичність,— дзеркальне відображення Космосу. Вони єдині, і ця єдність стала предметом мистецтва бароко. Єдність Космосу і його частки — Землі з її життям — базується на мірі. Пропорційна відповідність мікрокосмосу і макрокосмосу, симетрія, космічна гармонія наявні у більшості творів мистецтва тієї епохи. Характерний поривчатий діагональний рух у бароковому живопису неодмінно стримується або врівноважується яким-небудь зустрічним елементом. Хаотичне, на перший погляд, нагромадження символів, алегорій, метафор насправді не безконечне і не випадкове, воно строго регламентоване і підпорядковується донесенню головної ідеї твору (філософської, теологічної, громадянської), обов'язковий елемент якої — єдність світу. В архітектурі звивисті форми декору урівноважує горизонтальний антаблемент, кількість скульптур в ансамблі визначається ступенем і способом введення споруди у природний ландшафт і відповідає як її характеру, так і характеру навколишнього середовища. У мистецтві бароко, емблематичному і символічному за суттю, кожний елемент твору щось означає, причому значення його моносемантичне. Тому він має своє строго визначене і пропорційне з іншими елементами місце. У цьому полягає раціоналізм бароко, теоретики якого розробляли точні правила розміщення частин у цілому, з тим, щоб маленька модель світу відповідала суті великого оригіналу.

Така ж чітка регламентація властива пристрасній і емоційно насиченій музиці бароко, про що докладно пише М. Лобанова[30].

[30] Лобанова М. Н. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст: Литературно-теоретические исследования.— М., 1989.— С. 208—247; е е ж е. Ценность стиля барокко в современной культуре // Культурные ценности: прошлое и современность.— М., 1988.— С. 54—70.

Крім зовнішніх ознак, які є характерними для мистецтва бароко, але не дають можливости чітко окреслити його границі, категорія міри (пропорційности, відповідности) стає одним з найважливіших критеріїв у визначенні сутности епохи і відмежування її від зовні схожих, але внутрішньо чужих їй явищ (зокрема, у розв'язанні суперечки при межі маньєризму, бароко і рококо), а також у визначенні як барокових різноманітних національних художніх шкіл. Мистецтво бароко проти Ренесансу і класицизму безмежно вільне, але його свобода все ж обмежена конечністю дотримуватися правил громадянського співіснування, суто раціональних і чітко регламентованих. Воно може нести в собі і глибоку скорботу, і велику радість, загальне тріумфування. Це мистецтво пристрасне, пройняте життєрадісністю або витонченим песимізмом. Сповнене тривоги очікування, воно спрямоване в майбутнє. Але мистецтво бароко не може передавати нічого надмірного, хаотичного, безладного, оскільки це не відповідало ні естетичному, ні етичному ідеалу епохи. З погляду культури бароко надмірно асоціюється з потворним.

У природі кожен об'єкт має свою внутрішню міру, яка є його суттю. Ця міра об'єктивно досконала. Але людина своїми руками і розумом творить власний, несхожий на природний предметний світ за придуманими або відкритими самою ж людиною законами. Уміння творити відповідно до загальноприйнятого ідеалу — означає мати добрий смак.

Смак — етична і естетична категорія, яка вперше з'явилася у трактатах Б. Грасіана. Він не дає чіткого визначення поняття «смак», а тільки пояснює, що означає мати смак, як відрізнити хороший смак від поганого, як виховується відчуття смаку і навіщо воно людині, а особливо людині-герою. Смак — поняття, яке належить до суб'єктивних, особистісних якостей людини, її темпераменту, настрою, стану душі. Водночас це одна з найважливіших моральних чеснот (або вад), оскільки у смакові найповніше розкривається внутрішній світ людини. Смак — це уміння відрізняти хороше від поганого, красиве від некрасивого. Власне бароко близьке до кантівського визначення: «Смак є здатність судити про предмет або про спосіб уявлення на основі задоволення чи незадоволення, вільного від будь-якого інтересу»[31]. Але свободу «від будь-якого інтересу» бароко ставить тільки однією з можливих, а не обов'язковою умовою судження про предмет сприйняття з погляду відповідности (або невідповідности) досконалості. Крім того, бароко визнає можливість індивідуального смаку (у людини, стану, народу і т. д.).

У теорії бароко категорія смаку визначається через категорію міри. Смак — це уміння дотримуватися міри, відчувати її і творити у відповідності до неї (отже, у відповідності до ідеалу).

Оскільки теорія бароко визнає диференціацію ідеалів залежно від соціального статусу та національної належности індивіда, смак також поняття неоднозначне, хоч і цілком раціональне та строго регламентоване. Смак, визнаний хорошим в одному середовищі або в одного народу, може бути сприйнятий як поганий в іншому соціальному середовищі або в іншого народу.

[31] Кант Э. Критика способности суждения // Кант Э. Сочинения: В 6 т.— М., 1966.— Т. 5.— С. 212.

В естетиці бароко категорія смаку означала моральну чесноту, пов'язану з умінням давати належну естетичну оцінку витворам людських рук і розуму, вона була єднальною ланкою етичних і естетичних норм та вчень епохи. За словами Б. Грасіана, «досягти всього найкращого — щасливий талан хорошого смаку»[32].

Мати добрий смак може кожна вихована людина. Але в селянина і аристократа своє розуміння краси, а відповідно і естетичний смак різний. Естетика бароко виділяла поняття «вишуканий смак», яким мусить володіти людина-герой. Смак конче потрібний у соціальному житті, оскільки він дає можливість людині адекватно сприймати і належно оцінювати як людей, так і їхні вчинки. Теоретики бароко не рекомендували вихованій людині захвалювати що-небудь. «Захвалювати, розсипатися у захваті — знак обмежености розуміння і смаку»[33]. Зорі першої величини трапляються вкрай рідко, а люди після бурхливого захоплення звичайно чекають чогось більшого, ніж те, що отримують. Урешті-решт вони перестають вірити і смакові, і розуму того, хто хвалить. Водночас страх перехвалити не повинен переходити в іншу крайність — манірність, яка взагалі не дозволяє нічого оцінити високо. Б. Грасіан писав про те, що вишуканий смак — одна з рідкісних чеснот, яка дається великою працею. «Багато що у житті залежить від уміння правильно вибрати, для чого потрібний хороший смак і правильне судження,— старанністю і навіть хитромудрістю тут не візьмеш. Де немає добору, там немає досконалости; уміння вибирати, і тільки найкраще,— гідна перевага»[34]. Часто навіть дуже вчені люди, які уміють творити за законами краси, володіють плідним талантом і вишуканим розумом, розгублюються перед необхідністю вибору найкращого. Трапляється, вони помиляються, оскільки найскладніше — це вибирати. Для того, щоб правильно вибрати, треба мати критерій оцінки. Таким критерієм є відповідність об'єкта, який оцінюється, ідеалові тієї чи іншої соціальної групи. Смак — уміння знайти міру відповідности.

«Три якості роблять з людини чудо — і це найвищі дари Верховної Щедрости: плідний талант, глибокий розум, тонкий і щасливий смак,— писав Б. Грасіан.— Велика заслуга — добре придумати, ще більша — добре продумати. І оцінити — хороша [...]. Хороший смак прикрашає людині життя»[35].

Простій людині добрий смак дає можливість радіти красивому і піднесеному. Промовам оратора він надає переконливости, творам літераторів — величности, театральним виставам — природности, малярству — особливої досконалости. Людина, яка має витончений смак, завжди приємна, в будь-якому товаристві вона почувається легко і невимушено.

Але навіть добрий смак не завжди дає можливість оцінити незавершену роботу. Адже тільки митцеві відомо, що він задумав і який вигляд буде мати його твір. Природа показує нам свої витвори тільки в завершеному вигляді, у визначений час вони сягають вершини своєї досконалости. Витвори мистецтва рідко бувають такими, щоб їх не можна було вдосконалити. Річ не в тому, як проходить творення, а в тому, на якому етапі

[32] Грасиан Б. Карманный оракул...— С. 32.
[33] Там же.— С. 13.
[34] Там же.— С. 15.
[35] Там же.— С. 64.

твір буде завершено. Розумом ми можемо оцінити не тільки готову роботу, а й таку, яка є тільки в процесі творення. Перевага хорошого смаку — «здатність насолоджуватися речами тільки в їх завершеному вигляді: не всякому вона дана, а іншому і дана, та не розвинута»[36].

Відчуття смаку належить розвивати. Як і інші чесноти, його можна набути наслідуванням прикладу і засвоєнням зразків. «Для смаку, як і для розуму, потрібна культура. Хто тонко відчуває — той гостріше очікує кращого»[37],— писав Б. Грасіан. Але біда полягає у тому, що смаки підвладні думці соціуму. Вони, як і звички та неписані закони, передаються з покоління у покоління через спілкування, вони закладені в традиції й засвоюються спадкоємно. Тому для виховання людини-героя дуже важливе значення має середовище. У ницому середовищі й смаки будуть ниці. Тож найбільшим щастям є товариство людей вишуканого смаку. Тільки в ньому індивід здатний спрямувати свій розвиток до самовдосконалення — головної мети морально-етичного вчення бароко.

Основні категорії культури бароко (досконалість, міра, смак) належать не тільки до сфери мистецтва, а й до всього життя соціуму, стають найважливішими складовими менталітету, набуваючи значення не просто естетичних понять, а універсальних категорій мислення, крізь призму яких сприймається як сама людина, так і природне й перетворене людьми середовище.

Laryssa DOVHA

UNITY OF THE ETHIC AND AESTHETIC TRAITS IN THE BAROQUE CULTURE

The organic unity of ethic and aesthetic standards elaborated within the framework of moral and aesthetic as well as philosophical essays is typical of the Baroque outlook. B. Spinosa, B. Pascal, B. Gracian, E. Tesauro and others developed the theory of natural and social determinism which led to the conception of man as an organic part of nature. It opened up a way for the formation of a new aesthetic conception and extended the scope of arts due to naturalistic themes. The ethic theory of the Baroque epoch emphasised the importance of culture for the development of personality.

It may have been the source of common European features of the Baroque culture and its individual peculiarities such as worship of ancestors, «theatralization» of life and customs, perfection of the etiquette. All of these have become widely spread in all the spheres of arts.

[36] Грасиан Б. Карманный оракул...— С. 13.
[37] Там же.— С. 17.

Людмила МІЛЯЄВА

ЧУДОТВОРНІ ІКОНИ БОГОРОДИЦІ В КИЄВІ XVII СТОЛІТТЯ ТА ОБРАЗ ЛЮБЕЦЬКОЇ БОГОМАТЕРІ ПЕНЗЛЯ ІВАНА ЩИРСЬКОГО

XVII ст. в історії Києва — час, коли місто повертало собі втрачений статус столиці, але вже столиці України, як про це мріяв Богдан Хмельницький [1]. Попри вкрай складні об'єктивні умови — війни, ворожі навали, жахливі, виснажливі епідемії, голод, Київ протягом усього XVII ст. зміцнював своє становище культурного і політичного центру країни. Тут зібралися найкращі таланти нації, тут, особливо у другій половині XVII ст., формувалася патріотична думка, звідси, завдяки діяльності Києво-Могилянського колегіуму і друкарні Києво-Печерської лаври, по всій Україні та за її межі ширилася освіта.

«Мати міст руських» повертала собі славу батьківщини православ'я східних слов'ян. Не випадково серед культурних діячів переважало духівництво. У консолідації народу, піднесенні його національної свідомости релігія відігравала чи не найбільшу роль. Сьогодні важко навіть уявити, як за таких скрутних обставин Київ реставрував своє православне минуле. У той самий час засновано друкарню в Києво-Печерській лаврі, школу Богоявленського братства (згодом — Києво-Могилянський колегіум). Ретельно відновлювано (дуже тактовно робилося це за часів Петра Могили) давні храми: Софію Київську і церкву Спаса на Берестові, Десятинну церкву, Успенський собор Києво-Печерської лаври. Одні було відремонтовано, інші врятовано від повної руйнації.

Павло Алепський, який відвідав Київ через три роки після спустошливої навали Яна Радзівілла в 1651 р., був у захопленні від побаченого. Свої враження він нотував у щоденнику. Важливо, що ті думки і спостереження — записувані для пам'яті, а отже, позбавлені дипломатичної куртуазности доброзичливого гостя — щирі й безпосередні. Освічений мандрівник добре знався на мистецтві й архітектурі, був уважний навіть до деталей. Тому таку непересічну цінність мають його свідчення.

Зачарований старим Києвом, Павло Алепський називає також іконостаси, ікони, портрети, гравюри, які виконали сучасні йому майстри. Але він майже не описує чудотворних ікон Богоматері. Причина очевидна: брак самих чудотворних образів. Овіяним легендами київським іконам фатально не пощастило: протягом багатьох віків їх вивозили, грабували. Вже з до-

---

[1] «Київ,— писав А. Кисіль,— він [Богдан Хмельницький] проголосив своєю столицею» (Воссоединение Украины с Россией: Документы и материалы: В 3 т.— М., 1954.— Т. 2.— С. 28).

монгольських часів чудотворні образи з Києва можна було побачити у Володимирі-на-Клязьмі й Володимирі-Волинському, в Галичі й Холмі, у Новгороді й Ростові. У XIII—XV ст. їх вивозили до Брянська, Москви і навіть до Константинополя [2].

У XVII ст., коли знову підносилося значення Києва, легендарні святині ставали конче потрібними, набували особливої ваги: Київ, «magnetowe mieysce», як писали сучасники, мав вражати прочан не лише красою оновлених храмів, а й славою чудотворних ікон. Чудесам у той час приділяли дуже багато уваги, вони були наче променями в ореолі християнства. Петро Могила у своїх «Записках» не пропускав жодної чутки про чудеса, що доходила до нього. А серед них найбільш вражаючими були чудеса Богородиці.

У XVI—XVII ст. маріологічний культ набував дедалі більшого поширення і значення. Велику увагу приділювано маріологічній гимнології: Акафісти Богоматері в друкарні Києво-Печерської лаври видавали 1625, 1629, 1636, 1654 р. До «Тератургіми» Афанасія Кальнофойського з його ініціативи було додано «Парергон...» (друкарня Києво-Печерської лаври, 1638), складений на підставі вісток про чудеса Куп'ятицької Богоматері, які зібрав настоятель Куп'ятицького монастиря Іларіон Денисович.

У другій половині XVII ст. тема чудес Богородиці, у тому числі «от образов єй», стає провідною у творчості багатьох українських письменників-проповідників. Зокрема, Лазареві Барановичу належать твори «Apollo Chrześciański...» (друкарня Києво-Печерської лаври, 1670), «Carica nieba i ziemi przeczistaya diewa Marriya» (Чернігів, 1683). Дмитро Туптало у творі «Руно орошенное» (Чернігів, 1684) уславлює ікону Богоматері Троїцько-Іллінського монастиря Чернігова. Іоаникій Галятовський пише «Небо новое» (Львів, друкарня М. Сльозки, 1662, 1665) і окремо «Скарбницю потребную», присвячену чудесам Єлецької Богоматері Успенського собору Єлецького монастиря Чернігова. Антоній Радивиловський друкує збірник проповідей «Огородок Марії Богородиці» (Київ, друкарня лаври, 1676).

Престиж Києва зростав від пошанування у ньому православних святинь. За митрополита Діонісія Балабана, коли ректором Києво-Могилянського колеґіуму був І. Галятовський, за легендою сталося чудо: 10 травня 1662 р. до Богоявленського братства на Подолі доставлено виловлену з Дніпра ікону. 1662 р. татари і поляки зруйнували Вишгород біля Києва і, щоб переправитися через Дніпро, зробили з іконних дощок плоти. Але на воді з'явилося знамення у вигляді вогненного стовпа, і вороги потопилися разом з іконами. На плоті-іконі залишився тільки один татарин. Його врятували, не звернувши уваги на пліт. Але дошка з образом Богоматері прибилася до берега недалеко від монастиря, де було братство [3].

---

[2] Кияни скаржилися, що митрополит Фотій вивозив із Києва з собору Софії «святыя мощи, доски страдания Христова, скипетр пресвятой Богородицы, ризы, и сандалии ее, разные иконы, обложенные золотом» (Полное собрание русских летописей.— СПб., 1908.— Т. 2.— С. 363); «Wszystkie ozdoby cerkwie kathedralney Kiyowskiey Zophiey zebrał y zaniosł do Konstantynopola» (Архив Юго-Западной России, изд. Временною Комиссиею для разбора древних актов.— К., 1887.— Т. 5, ч. 1.— С. 450).

[3] Маниковский Ф. Вышгород и его святыня.— К., 1890.— С. 35; Голубцов А. П. К вопросу о Братской иконе Богоматери Богоявленской церкви в старом корпусе Академии // Труды XI археологического съезда в Киеве 1899 р.— М., 1902.— Т. 2.— С. 102—103. Існує ще одна дата з'явлення цієї ікони — 1654 р. Вона, ймовірно, виникла на підставі дати на наївних штихах місяцесловів — 7162 (див.: Ровинский Д. Русские народные картинки.— СПб., 1881.— Кн. 3.— № 1216).

Віднайдена ікона стала реліквією, нею пишалися кияни, вона була канонізована, увійшла до місяцесловів, поширювалася «подобіями» — іконами і гравюрами. Те, що ця ікона дістала назву «Братська»,— річ незвична. Майже завжди ікони називали або за назвою місцевости, де творено чуда, або у зв'язку з певними особами, причетними до чуда. До того ж походження ікони з Вишгорода асоціювалося з легендами давньоруського храму св. Бориса і Гліба, де її ушановувано як храмову святиню. Назва «Братська» мала підкреслювати значення київського Богоявленського братства, вказувати на протекторат над ним Богородиці. День шанування ікони — 10 травня — перетворився на урочисте свято Києва, у якому масово брали участь мешканці Подолу. Свято супроводжувалося освяченням води у Дніпрі, хресним ходом з іконою від Богоявленської церкви до річки і назад. Ця традиція жила ще в XIX ст.[4]

Після 1917 р. ікону було втрачено. «Братський» образ Богородиці — це тип «Замилування» того ізводу, який заведено називати «римським». У ньому немовби поєднано два типи — Елеуси і Гликофілоуси [5]. Цей тип на той час був відомий і на Східній Україні, і в Галичині *. Можна припустити, що звернення до такого типу зображення Богоматері мало підкреслювати спадкоємність християнства Київської Руси від імперії «ромеїв» — Візантії. Ідея досить актуальна в часи піднесення свідомости українського народу. Тим більше, що останнім місцезнаходженням ікони «римської» Богоматері був легендарний для Києва Влахернський храм у Константинополі.

Коли ікона існувала, про неї згадували як про реліквію, але ніхто з дослідників її не вивчав. Уважалося, що вона давньоруська. Ікона Братської Богоматері була під шатою, і, можливо, це заважало її дослідженню [6]. Тепер про неї можна судити за «Братською» іконою Богоматері невідомого походження початку XVIII ст., яка зберігається у Державному історичному музеї України, [7] і кількох гравюр того самого часу. Серед них — дві роботи київського гравера Іларіона Мигури 1704 і 1706 рр. і теза 1713 р., присвячена Б. Шереметєву, виконана з нагоди його перебування у Києві перед від'їздом на війну до Туреччини [8].

Гравюри І. Мигури різні: в одній — тезі на честь Г. Одорського 1704 р.— зображення ікони, хоч воно і посідає у композиції центральне місце, невеликого розміру; в другій ікона — основа задуму. Вона відтворена в барокoвому урочистому кіоті, який конструкцією і різьбленням справляє вра-

---

[4] Киевские епархиальные ведомости.— 1870.— 16 янв.— Отд. 2.— С. 51.

[5] Н. Кондаков розрізняє два типи «римської» Богоматері, один з них — Одигітрія. Тип «Братської» ікони він зараховує до впливів італо-критської школи (Кондаков Н. Иконография Богоматери.— СПб., 1915.— Т. 2.— С. 179). З іконою «римської» Богоматері була пов'язана легенда про її мандрування водою з Риму до Константинополя (Там же.— С. 178; Галятовський І. Небо новое.— С. 71).

* Поширення цього типу ікон Богоматері в Галичині пов'язане з чудотворною іконою з Верхрати-Крехова.

[6] Титов Ф. Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк (1606—1616—1721).— К., 1918.— Т. 1.— С. 473; Голубцов А. П. К вопросу...— С. 103.

[7] Ікона Братської Богоматері. Дошка, левкас, олія. 72×52. Державний історичний музей України (далі — ДІМ України), інв. № М. 1374. На звороті напис червоним олівцем — позначення, пов'язане з певним пересуванням творів під час німецької окупації України в роки другої світової війни.

[8] Титов Ф. Типография...— Т. 1.— С. 473.

ження реального тогочасного вівтаря *. Обидві гравюри І. Мигури, мідьорит тези на честь Б. Шереметєва 1713 р. і відома нам сьогодні ікона Братської Богоматері тотожні не лише за типом зображення Богоматері, [redacted] й за стилем виконання. Усі вони барокові. Чи наприкінці XVII ст. була перемальована (або прикрита шатою) давньоруська ікона, [redacted] чи це пам'ятка XVII ст., сьогодні сказати неможливо. Знаємо напевне, що її уславлювали в художньому образі, який відповідав смакам другої половини XVII—початку XVIII ст.

Ікона Братської Богоматері [redacted] ДІМ України належить, найвірогідніше, до київської художньої школи — на це вказують характерні для цієї школи живопис, тип жіночого обличчя, манера моделювання форми, орнаменти. Твір можна датувати початком XVIII ст., бо він дуже подібний до зображення ікони на гравюрі згадуваної тези на честь Б. Шереметєва. Порівняння ікони ДІМ України і гравюри дає підстави твердити, що [redacted] останній образ Братської Богоматері відтворено [redacted] шатою; це підтверджує не тільки суцільний орнамент, а й такі додаткові елементи композиції, як ангели, що коронують Богородицю. І тому важко погодитися [redacted] Ф. Титовим, який вважав, що власне на мідьориті художник намалював ікону без шати (можливо, у часи Ф. Титова на ній була вже інша шата?) [9]. Орнамент на тлі живописного твору і на всіх трьох відомих [redacted] нього гравюр того часу стилістично близький. Те, що на іконі [redacted] ДІМ України немає орнаменту на мафорії Марії, дає підстави припускати, що його не було й на прототипі й що ікона, яка збереглася, до певної міри схожа не лише за типом, [redacted] й за стилем [redacted] київську святиню.

Гадаємо, що популярності чудотворного образа Богоявленської церкви сприяли як легенда, так і художні особливості твору. Мирян не міг не вражати сповнений ліризму образ Богоматері, акцентована в ньому ідея материнської любови. Вираз обличчя Марії, до якої так довірливо пригорнувся маленький Ісус, водночас тужливий і ніжний. В іконі — і це типова риса намісного образу в українському живопису — реалістичність трактування постаті людини, обличчя поєднана з умовністю силуету, з певною узагальненістю форми, [redacted] наслідуванням того іконографічного зразка, якому притаманні стриманість руху і жесту Марії. (Вільніше ставлення до іконографії Богородиці спостерігається у київських майстрів, починаючи [redacted] 1730-х рр.) Барокові риси виявляються в іконі в динамічних бганках гиматія на дитині, асиметрії рельєфних орнаментів тла і майже фламандській життєвості образів, узагалі притаманній київській малярській школі. Якщо копія, яка зберігалася у Вишгороді, у церкві св. Бориса і Гліба, відповідала розмірам ікони Богоявленської церкви, то ікона з ДІМ України трохи менша. Але й вона дає змогу судити про чудотворну святиню Києва XVII—XVIII ст.

Серед храмів Києва найбільше мав виділятися, певна річ, митрополичий собор св. Софії, найдавніший із збережених майже повністю. Але в ньому не лишилося легендарних ікон Богородиці. Тож не випадково в середині

---

* Відбитки гравюр І. Мигури [redacted] не відомі, але в Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН України збереглися автентичні мідні дошки, з якими нас люб'язно ознайомив І. Стадниченко, за що висловлюємо йому щиру подяку. Дошки дуже витерті — це вказує на те, що [redacted] них зроблено багато естампів.

[redacted] Титов Ф. Типография...— Т. 1.— С. 473. Ікона Братської Богоматері [redacted] церкві св. Бориса і Гліба у Вишгороді мала розмір «1 аршин, 13,5 вершка×1 аршин 3 вершка», тобто 90×72,5 см (Маниковский Ф. Вышгород...— С. 74).

XVII ст., тут піднесено культ двох ікон — Куп'ятицької Богоматері та Любецької Богоматері, до чого був причетний митрополит Сильвестр Косів.

Куп'ятицька ікона, як уже зазначалося, зажила великої слави в Києві з 1638 р., ще до її перенесення у місто. Але іконою той чудотворний образ можна назвати умовно. Вже у XIX ст. про неї писали: «незвичайна ікона». Це був мідний литий складаний хрест-енколпіон (2,5×2,5 вершка — 10×10 см). З одного боку на ньому був рельєф «Розп'яття», [redacted] другого — Богоматір Одигітрія на повний зріст і на трьох кінцях — три медальйони [redacted] погрудними зображеннями святих [10]. Уславленим було зображення насамперед Богоматері, яку [redacted] Куп'ятицькою за назвою місцевости, де знайдено ікону.

За переказами, 1157 р. [11] маленька дівчинка Ганна пасла отару за селом Куп'ятичі на річці Ясольді під Пінськом і задивилася на незвичайний кущ, що випромінював світло (відлуння легенди про неопалиму купину). Коли вона до нього підійшла, то зрозуміла, що світився хрестик, який висів на тому кущі. Ганна зняла хрест і сховала до шухляди. Зранку хрестик із шухляди зник і знову опинився на тому самому місці, де його знайдено. Нарешті дівчинка розповіла про все батькові. Вони разом зняли хрест з куща, переказали про чуда селянам. На честь Богоматері вирішено збудувати церкву [12]. Її ктитор був сліпий, та, поки церкву будували, прозрів. Відтоді почали ширитися чутки про чудеса куп'ятицької ікони, які й зібрав І. Денисович. Після монголо-татарської навали церква в Куп'ятичах згоріла. У XVI ст. хрест знайшли на згарищі. 1629 р. була побудована не тільки церква, [redacted] й монастир. За С. Косова його зайняли домініканські ченці. Куп'ятицькі монахи привезли хрест до Софії Київської [13]. Ще в Куп'ятичах він був скомпонований на срібній дошці й обрамлений [14]. 1700 р. митрополит Варлаам Ясинський на кошти свого попередника Гедеона Четвертинського, згідно з його заповітом, зробив [redacted] хрест позолочену срібну шату. Ікона в Софії містилася у верхній південній галереї «з правого боку врат Андріївського приділу», під нею були вірші, які стверджували основні дати: «Сія ікона Кресто-Богородична / Яко Неопалима Мойсейска Купина / На месте купин полном в Пинском повіті / В Купятицах найдена [redacted] Огнезрачном світі / Где многими чудеси долго прославлена/ Зде в Киево-Софийскій храм донесена/ В год тысяча пятьсот пятый над шестьсотый/ А сице украшена в тысеча седми-

---

[10] З'ясувати, які святі були зображені [redacted] медальйонах хреста, сьогодні досить проблематично. В описах XIX ст. зафіксовано такі написи на шаті: зверху — Бог-Отець, обабіч — святі Яким і Ганна (Оглоблин В. Древности и достопримечательности в Киево-Софийском соборе // Труды Киевской духовной академии (далі — ТКДА).— К., 1874.— Т. 3.— С. 411). На першій зробленій з хреста гравюрі в «Парергоні...» [redacted] святих важко, але зверху зображено святителя. На гравюрі 1676 р. всі святі трохи відрізняються від першовзору і [redacted] написи: зверху св. Григорій, по боках — апостоли Лука і Андрій Первозванний (Baranowicz Ł. Ksęga smierci.— Новгород-Сіверський, 1676). Останнє зображення прояснює, чому хрест у Софії вміщено в приділі Андрія Первозванного.

[11] Цю дату було написано на шаті (Baranowicz Ł. Ksęga...).

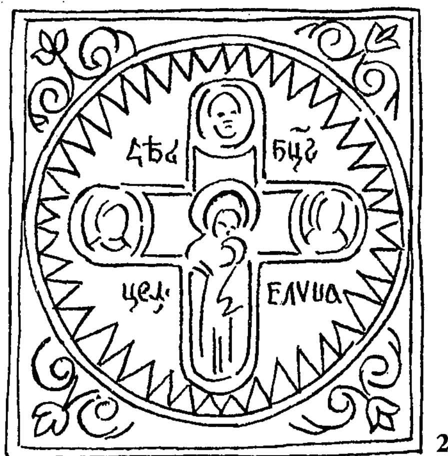
[12] Церква датується, за легендою, 1182 р. (Орловский П. Икона Купятицкой Богоматери [redacted] Киево-Софийском соборе // Киевские епархиальные ведомости.— 1867.— 15 нояб.— С. 108; Болховитинов Е. Описание Киево-Софийского собора.— К., 1825.— С. 411. За гравірованими місяцесловами, з'явлення ікони датувалося 1182 р. (6609) (Ровинский Д. Русские народные картинки.— Т. 3.— № 1216).

[13] Болховитинов Е. Описание...— С. 49.

[14] Раму [redacted] дошку [redacted] Григорій Война (Орловский П. Икона...— С. 106).

Ікона Братської Богоматері. *Початок XVII ст.*

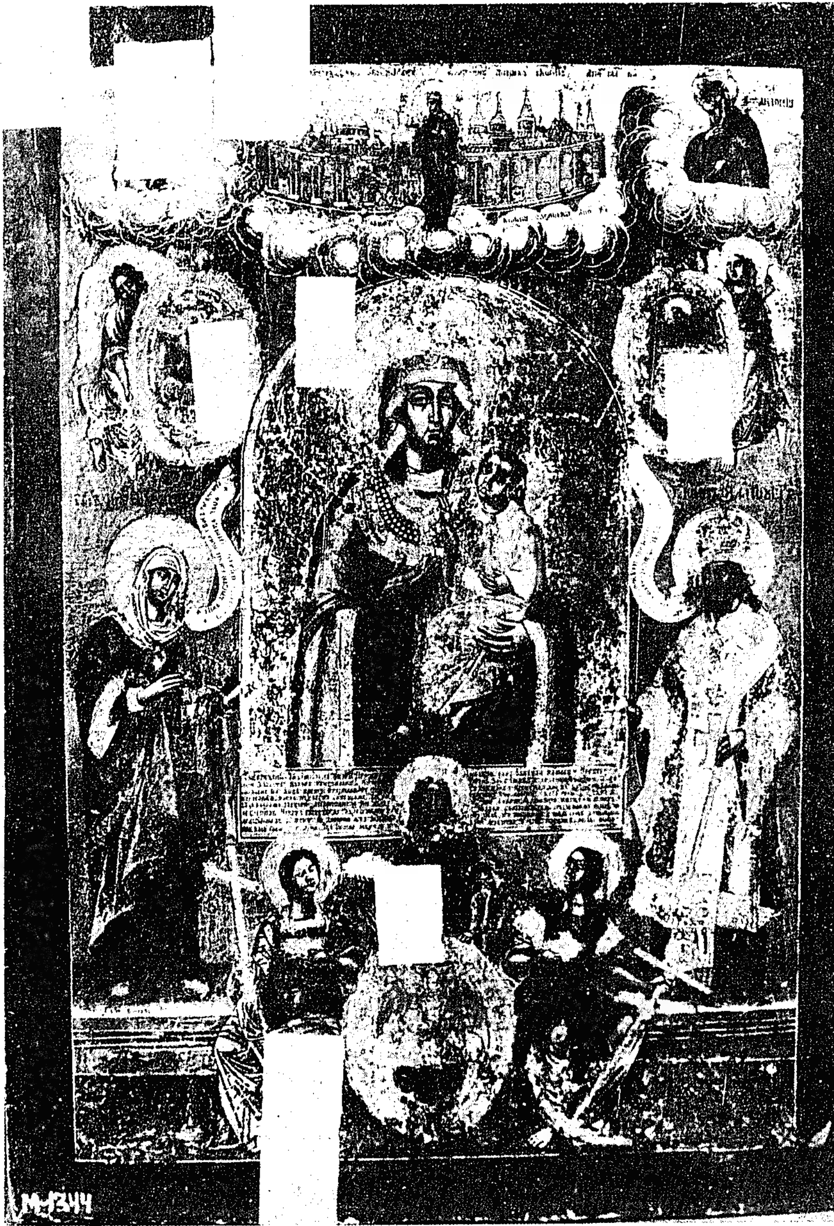
Теза, присвячена Б. Шереметєву, із зображенням ікони Братської Богоматері. *1713 р. Мідьорит*



1. Образ Куп'ятицької Богоматері. *Дереворит. 1638 р.*
2. Образ Куп'ятицької Богоматері. *Калька з деревориту. 1660 р.*

Ізъ Толков. Псалт. 1697 г.

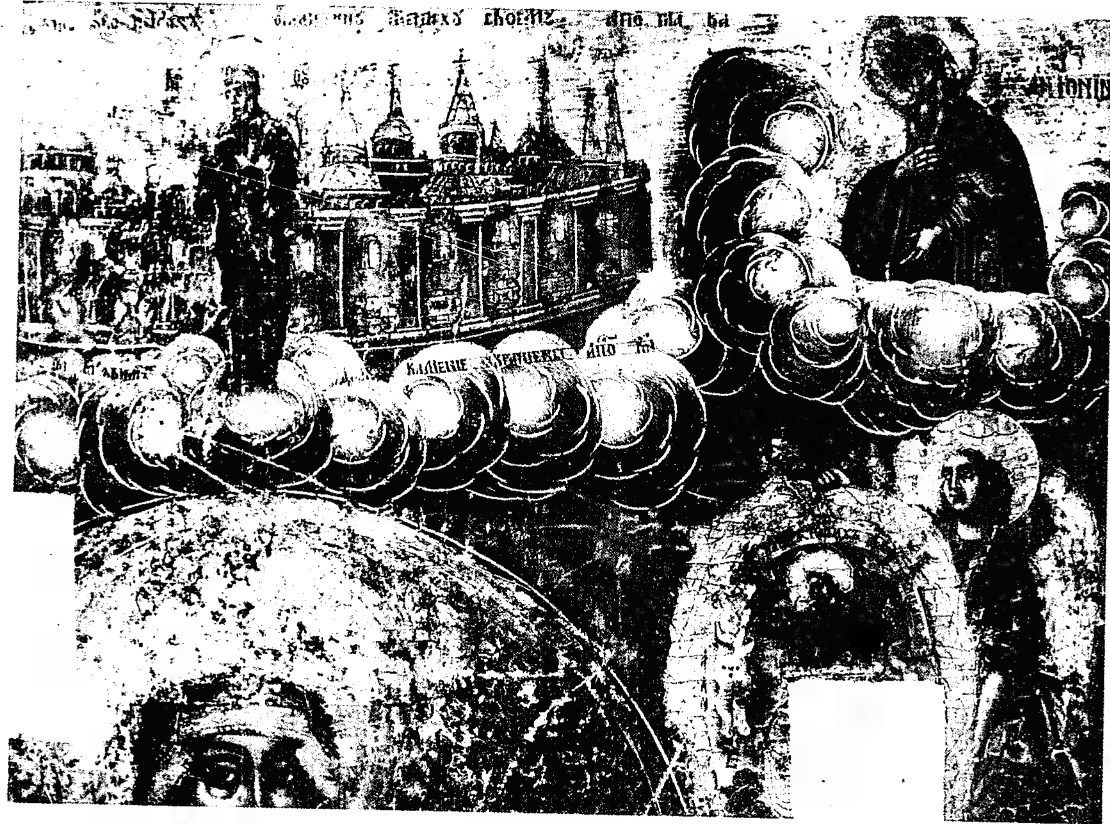
Гравюра «Любецька Богоматір». *1697 р. Дереворит*



І. Щирський. Ікона Любецької Богоматері. *1698 р.*

Фрагмент ікони Любецької Богоматері І. Щирського. *1698 р.*

Фрагмент ікони Любецької Богоматері І. Щирського. *1698 р.*



Фрагмент ікони Любецької Богоматері І. Щирського. *1698 р.*

сотый/ Яко милосердия дверь в сем святом храме/ При митрополите безсмертном Варлааме»[15].

Факт шанування такого енколпіона на наших землях унікальний. Він заперечує твердження деяких дослідників про те, що чудотворні ікони завжди були шедеврами. Згаданий хрест шедевром не був. Усі вчені, які мали змогу його бачити, переконані, що він походив з XII ст.[16] М. Петров уважав що цей хрест — київської роботи[17].

Після перенесення до Києва ікона Куп'ятицької Богоматері стала своєрідним паладіумом міста. Уже в першій гравюрі — 1638 р., в «Парергоні...» — композиція не тільки не відтворювала чудотворну реліквію, а й була її, сказати б, апофеозом. Натомість друге її зображення скромніше, майже документальне. Його вміщено на тексті присяги новообраного гетьмана Юрія Хмельницького і виборчої ради (друкарня Києво-Печерської лаври, 1660). Це поєднання військової присяги з чудотворною іконою можна зрозуміти з віршів Л. Барановча, присвячених Куп'ятицькій Богоматері. Л. Баранович тлумачив іконографію хреста, його зміст тим, що Богоматір на хресті виражає ту її хресну долю, яку вона поділила із сином, стоячи перед голгофським хрестом. А далі він рекомендує зображати Куп'ятицьку Богоматір на військових хоругвах («żołnierza który pod chorągiew taką /Będzie z obroną wszelaką») та вітрилах[18].

Про гравюру, на якій зображено хрест, у виданні твору Л. Барановича «Księga smierci» ми писали раніше[19].

У Софії в 1772 р. на стовпах хорів біля ікони були написані українські вірші про чудеса Куп'ятицької Богоматері, які з часом перемальовано[20]. Культ ікони існував і протягом усього XIX ст., про що свідчить, зокрема, видання про реліквії Софії Київської. Її популярність в Україні підтверджують численні відтворення її енколпіонах.

Не менше значення для Києва і Софійського собору мала ікона Любецької Богоматері.

Любецька ікона Богоматері пов'язана з обителлю, у якій св. Антоній почав свій чернечий подвиг. Ця печера була недалеко від міста Любеча на Чернігівщині. З часом пустинь підупала, і, коли їй загрожувало розграбування поляків, Сильвестр Косів вивіз звідти дві ікони — Богоматері Одигітрії (чудотворну) і Спаса Вседержителя. Спочатку ікона Богоматері була в іконостасі, але де саме — дослідники не знали[21]. У 1713 р. її вміщено в окремому кіоті «у левого столба при входе в собор с западной

[15] Орловский П. Икона...— С. 104.

[16] Див.: Кондаков Н. Иконография...— Т. 2.— С. 20.

[17] Петров Н. И. Купятицкая икона Богоматери в связи с древнерусскими энколпионами // Труды IX археологического съезда в Вильне в 1895 г.— М., 1901.— Ч. 2.— С. 76—77.

[18] Baranowicz Ł. Apollo Chrześtiański opiewa żywoty swiętych...— K., 1670.— S. 120.

[19] Див. посилання 10.

[20] Орловский П. Икона...— С. 107.

[21] [Милорадович Г.] Любечская чудотворная икона Пресвятыя Богородицы // Киевские епархиальные ведомости.— 1870.— 16 апр.— № 8, отд. 2.— С. 235—242; его же. Сказание о чудотворной иконе Любечской Божией матери (изд. 2-е, испр.) // Черниговские губернские ведомости.— 1860.— № 41.— С. 293—295; отд. изд.: М., 1882; Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории.— К., 1911.— С. 34; Милорадович Г. А. Любеч Черниговской губернии Городницкого уезда. Родина Преподобного Антония Печерского.— М., 1871.— С. 70—75; Древности и достопримечательности в Киево-Софийском соборе // ТКДА.— 1874.— Т. 3.— С. 411.

стороны»[22]. Симетрично, біля другого стовпа, був аналогічний кіот з іконою Спаса. На кіоті під Богоматір'ю Одигітрією містився напис: «Изображение чудотворной иконы Пресвятой Богородицы Любечской юже памяти Сильвестр Коссов, митрополит Киевский [redacted] стран заднепровских с подобающею честию в богоспасаемый град Киев привезе [redacted] постави ю [redacted] кафедральной Софии церкви, [redacted] стояща при стене алтарной, благоговейно почитаема бяше»[23].

Чи це була оригінальна ікона XI ст., а чи її, як тоді називали, «подобіє», сказати важко. Але треба зазначити, що обидві любецькі ікони мали досить великий розмір (2×1,5 аршина — 142,2×107 см)[24]. Г. Милорадович згадує вірші (без сумніву, пізнішого походження), що нібито були [redacted] кіоті ікони Богоматері:

Якож там, Дево, исполняла еси
Твоими истиннами [redacted] страну чудеси
И зде сию благодать даждь нам изобильну
Да еже славитися имяни ти обильну[25].

Чудотворну реліквію занотовано [redacted] усіх описах Софійського собору і документах XIX ст., причому в опису 1874 р. вже зазначено, що обидві любецькі ікони вміщено «в отдельных киотах у столпов трапезы нижнего собора»[26].

Ікона Любецької Богоматері, з огляду [redacted] виняткову популярність, ці-[redacted] багатьох учених. Але доля образа заінтригувала дослідників ще [redacted] тому, що наприкінці XVII ст. виникла потреба мати ікону Любецької Богоматері для того місця, звідки її вивезли: було відновлено печеру св. Антонія з підземною церквою, а згодом збудовано й Антоніїв монастир з церквою Воскресіння Спаса. Ініціатором цієї важливої справи були ієродиякон Іона Можевський і чернець Інокентій — відомий [redacted] той час гравер і маляр Іван Щирський. До акту піднесення слави великого подвижника православ'я були причетні все впливове тоді духівництво і гетьман І. Мазепа.

Хоч історію повернення нового життя славнозвісній печері та Антонієвому монастиреві на батьківщині преподобного Антонія досить ретельно вивчив Г. Милорадович, до неї варто повернутися, тому що ніхто [redacted] дослідників не цікавився самою іконою Любецької Богоматері як пам'яткою мистецтва. Після 1917 р. її втрачено. Опубліковано багато документів, пов'язаних [redacted] нею, джерельних свідчень, у яких ідеться про те, що чудотворну ікону «поновлював» І. Щирський, що її урочисто з Києва перевезено до Любеча. У всякому разі, так тлумачили свідчення сучасників подій дослідники. Але багато обставин залишилися нез'ясованими.

За документами, печерний храм освячено 1693 р. А в «Діаріуші» Дмитра Ростовського (Сави Туптала) під 1689 р. записано, що він був на покло-

---

[22] Черниговские епархиальные известия.— 1864.— С. 406; [Милорадович Г.] Любечская чудотворная икона...— С. 235.

[23] [Милорадович Г.] Любечская чудотворная икона...— С. 235—236; Описание Киево-Софийского собора [redacted] обновлении его в 1843—1853 годах.— К., 1854.— С. 59—60.

[24] Описание Киево-Софийского собора...— С. 60.

[25] Милорадович Г. Любеч...— С. 73.

[redacted] Древности [redacted] достопримечательности...— С. 411. У церковній термінології простір між першими чотирма стовпами храму називається «трапеза» (Вениамин. Новая скрижаль.— СПб., 1899.— С. 5).

нінні чудотворній Любецькій іконі: «1689 г. [redacted] Чернигова переезжая до Рудни, под Любечем находящейся, где прославился образ Пресвятыя Богородицы чудесами многими, пробыл тут несколько дней, приказал я своему живописцу списать для себя Чудотворный Пресвятыя Богородицы образ, мерою и подобием таковым, как есть. Сие происходило в начале месяца Іаннуария» [27]. Тобто Д. Ростовський бачив у Любечі ікону ще до висвячення монастирської обителі. Що ж то була за ікона?

Відповісти на досить заплутані питання про «таємничу долю» чудотворного образа дає змогу одна знахідка. Під час упорядкування фондів ДІМ України серед творів, що походять з відомої колекції Павла Потоцького, співробітник музею Ш. Гарцман атрибутувала датовану ікону Любецької Богоматері, яку підписав І. Щирський. Сьогодні важко сказати, як і звідки ця ікона потрапила до колекції [28].

---

[27] Милорадович Г. А. Любеч...— С. 74. Спираючись [redacted] згадку про ікону Богоматері в Любечі, Г. Милорадович висунув гіпотезу щодо мандрувань цієї святині [redacted] Києва до Любеча і згодом знову до Києва. Але вже у 1883 р. П. Л. — в (П. Лебєдинцев?) слуш[redacted] твердив, що в Любечі була інша ікона, гравюра з якої йому відома,— він її відносив до кінця XVII ст. (це мідьорит, який належав князеві К. Бєлосельському-Бєлозерському). Гравюра мала дуже цікавий напис, який дещо відрізняється від інших: «Изображение чудотворной иконы Пресвятыя Богородицы Любецкой, юже блаженной памяти преосвященный Сильвестр Каков [Косів] митрополит Киевский, з стран заднепровских, [redacted] подобающею честию, [redacted] богоспасаемый град Киеве привезе и постави ю в святыя Софии церкви, идеже до днесь над царскими враты благословено поклоняема есть, сих же времен седмом тысящи 198 (тут і далі розрядка наша.— Л. М.) благоволением ти [redacted] Богу преосвященнаго, е. М. Господина отца Варлаама Ясинского, митрополита Киевскаго, и благословением преосв. Лазаря Барановича и Феодосия Углицкаго архиепископа, в Чернигове з тояжды чудотворнои икони истинное подобие списася и [redacted] гради Любечи, идеже первее чудодействуема бе, [redacted] отечестве преподобного Антония Печерскаго и Новосозданном храми его поставлена есть» (Л-в. П. Где подлинник любечской чудотворной иконы Божией Матери? // Киевская старина.— 1883.— Т. 6.— С. 385—387). Отже, 1690 р. в Чернігові створено ікону Любецької Богоматері для Любеча. Непорозуміння, що виникають зі спогадів Д. Ростовського, можна пояснити лише тим, що в XVII ст. були деякі розбіжності між календарем у Росії та [redacted] Україні: в Україні новий рік починався з 1 січня, а в Росії — [redacted] 1 березня. Тобто, [redacted] Дмитром Ростовським, 1 січня 1689 р. мало бути, за українським літочисленням, вже 1690 р. Наші спостереження над іконою І. Щирського 1698 р. (див. далі) підтверджують думку П. Лебєдинцева про існування ікони-«подобія» у Любечі. Але дуже цінна [redacted] опублікованому ним напису також вказівка на те, що «подобіє» створено в Чернігові. Чи не І. Щирський намалював його? Нерозв'язаним залишається питання про те, чи в Києві, у Софії, залишився оригінал, [redacted] чи його повторення, бо Є. Болховітінов [redacted] про ікону в Софії, яку переніс Гедеон Четвертинський 1690 р. (Болховитинов Є. Описание...— С. 49). Як київський митрополит, він мусів бачити десь дату 1690 р. або чути про неї.

[28] У ДІМ України зберігаються деякі експонати з колекції П. Потоцького. П. Потоцький (1857—1938) — воєнний історик, автор 16 книг, засновник музею України (Збірка П. П. Потоцького). Про зібрану ним колекцію музею України наводимо слова самого Павла Потоцького: «Что такое музей Украины? Это собрание материальных памятников [...] гравюр, литографий, репродукций, фотографий, рисунков, картин для изучения Украины, России [redacted] тех стран, в состав которых входила Украина, или которые [redacted] ней соприкасались территориально или взаимными сношениями [...] это собрание книг, графики и картин для изучения военного искусства, военной истории и воен, веденных Россией и Украиной. Прибавьте [redacted] этому собрание редчайших и ценнейших предметов искусства, старины и быта, и перед [redacted] результаты 50-летней научной работы» (ДІМ України, архів, ф. 6 (П. Потоцький), оп. 1, спр. 1, 2, с. 21).

Музей України так описував Федір Ернст у 1930 р.: «Музей складається з книгозбірні джерел для історії України числом до 17 тисяч, збірки гравюр і літографій — до 15 тисяч, картинної галереї з історії воєн — 300 полотен, зразків закордонних меблів, зброї тощо [...]. З найрідкіших матеріалів музею треба назвати збірку видань Європи 17—18 ст., що висвітлюють економіку, побут та право України під цей час. Чималий і добрий добір мемуарів

Ікона Любецької Богоматері пензля І. Щирського для історії українського мистецтва має неперёсічне значення. Вона не обмежується можливістю більш-менш точно з'ясувати всі перипетії долі чудотворного образа, відкрити ще один бік творчости відомого художника і документально відкоректувати сторінки його біографії. Знайдений твір започатковує цілий напрям в українському живопису, пов'язаний зі стилем бароко. Напрям, досі майже не висвітлений у мистецтвознавстві, дуже цікавий і симптоматичний.

Ікона Любецької Богоматері [29], як можна зробити висновок з підпису, була намальована в Любечі 1698 р., тобто тоді, коли І. Щирський був уже ігуменом Антонієвого монастиря (з 1697 р.). У ній він виразив свою шану до чудотворної реліквії, щиру, самовіддану віру. Це був своєрідний акт, яким І. Щирський завершував чернече життя. Докладні написи на іконі, опубліковані документи, порівняння їх між собою дають змогу зрозуміти долю первісної чудотворної ікони Любецької Богоматері, розкрити непростий зміст твору, що його І. Щирський намалював для церкви Воскресіння Спаса Антонієвого монастиря.

Ікона пензля І. Щирського — своєрідна варіація на тему легендарного чудотворного образа. Наприкінці XVII ст. істотно змінилося ставлення до ікони, а головне — до іконографії. Якщо раніше маляреві-іконописцеві не дозволялося фантазувати, то в українському малярстві XVII ст. художники звертаються до зразків західноєвропейського мистецтва, яке надихає їх на створення нових для православного іконопису творів, що не вкладають-

---

з історії України. Збірка краєвидів — міст України, гравюр, літографій та оригінальних унікальних малюнків, альбом Боплана, різні мапи України, рукопис «Історії України» Бантиш-Каменського [...]. Багатий матеріал з історії українського портрету. Окрему шахву присвячено особистим речам Т. Шевченка та його малюнкам (див.: Київ. Провідник /За ред. Ф. Ернста.— К., 1930.— С. 533). В автобіографії П. Потоцький писав про себе (15 листопада 1935 р.): «По рождению я украинец. Мои предки украинские казаки более 200 лет заселили те места, где я родился (б. Полтавская губерния. Кобелецкий уезд)» (ДІМ України, архів. ф. 6 (П. Потоцький), оп. 1, спр. 1, 2). У свідоцтві про його народження зазначено, що «у судьи надворного советника Платона Александровича Потоцкого и его законной супруги Анны Петровой родился сын Павел 1857 года, декабря 12 дня» (копія свідоцтва про народження П. П. Потоцького від 5 серпня 1921 р.).

Він першим учнем закінчив підготовчий пансіон і військову гімназію у Полтаві, першим — із занесенням його імени на мармурову дошку — артилерійське училище в Петербурзі й одним з перших — артилерійську академію там же (1874—1877; 1879—1881). Займав посади від взводного командира до командира корпусу й генерала від артилерії. Брав участь у трьох війнах. російсько-турецькій 1877—1878; Японській 1904—1905; першій світовій (1914—1917). П. Потоцький був членом ради Полтавської вченої архівної комісії, одним із засновників воєнно-історичного товариства дослідників української історії, літератури і мови.

У 1926 р. він подарував збірку Україні — Народному комісаріатові освіти УРСР, і 1927 р. перевіз її з Ленінграда до Києва. Колекція зберігалася у приміщенні Лаврського заповідника, у корпусі, де жили колись митрополичі співаки.

У 1930-ті рр. П. Потоцький працював наглядачем музею. Про його важке життя у той час свідчить такий фрагмент з документа: «Теперь позволю себе сказать несколько слов о себе. Надеюсь, что оценивая мои почти полувековые труды на пользу государства, я заслуживаю некоторое обеспечение, которое дало бы мне и моей семье возможность существовать. Я имею ввиду обеспечение квартирой, отопление, освещение, коммунальные условия [...]. Полагаю, что мой научный стаж (Артиллерийская Академия и работы по созданию собрания) дает мне право на академический паек, который меня с 1 февраля с. г. лишили» (ДІМ України, архів, ф. 6 (П. Потоцький), оп. 1, спр. 1, 2, с. 229). 1938 р. П. Потоцького заарештовано, а колекцію його розпорошено. Ш. ГАРЦМАН.

[29] Ікона Любецької Богоматері. Дошка липова, яєчна темпера. 66×40. ДІМ України, інв. № 1344. Ліворуч внизу підпис.

ся у традиції давньоруського живопису. Але сказане не стосується чудотворних ікон Богородиці. Жанр намісної ікони Богородиці, як і Христа Вседержителя, майже не змінювався. І. Щирський взяв на себе сміливість посвоєму прославити Любецьку Богоматір.

Скомпоновано ікону в трьох регістрах, основу яких становить середник із зображенням Богоматері Одигітрії. Марія намальована у вохристому мафорії, прикрашеному золотим мереживом і облямівкою з «камінцями». Мафорій наче осяяний золотистим світлом. На шиї поверх мафорія — важкі золоті ланцюги і мониста з перел. Христос одягнений у гіматій, покритий дрібними золотими орнаментами. На голові Марії — корона, на Христі — митра. Силует Марії і Христа вимальовується на майже малиновому тлі, декорованому вибагливим рослинним золотим з черненням орнаментом. Внизу під зображенням Одигітрії напис, який докладно висвітлює долю чудотворного образа. До цього напису ми звернемося далі.

Центр з образом Одигітрії, виділеним загальним голубим холоднуватим тлом ікони, підсилений двома постатями в адоративних позах: ліворуч зображено Премудру Ганну, праворуч — Івана Золотоустого. На рівні голови Марії два картуші — медальйони, оправлені у лаврове листя. Їх підтримують ангели. Картуші облямовують мініатюрні фігурки Марії (підкреслені кіноварним тлом), яка простягає покров-мафорій. Горішня тема зображення неначе відокремлена фризою із хмар, вони ніби підтримують кожен сюжет (хмари — символ зв'язку неба і землі). В обох кутах над ними — ліворуч преподобний Феодосій, праворуч — преподобний Антоній. Між ними на тлі горизонтально розміщеного архітектурного краєвиду панорами Єрусалима на горі — вишукана постать Богородиці на повен зріст. Її видовжений силует та ікона Одигітрії становлять центральну вісь дуже раціонально і симетрично побудованої композиції, котру внизу завершує досить масштабний картуш, навколо якого І. Щирський вмістив три постаті жінок, що подані і як святі, і як алегорії християнських цнот — Віру з хрестом, Надію з якорем і в центрі — Любов.

Живопис ікони зберігся дуже погано. Втрачено значну його частину. Найбільше пошкоджено деталі, де мала бути суцільна позолота, обличчя святих Віри й Любові майже замальовані під час реставрації. Хто її робив, за яких обставин — невідомо. На щастя, у багатьох місцях не був замальований левкас — на ньому можна побачити рисунок втрачених фрагментів, тому є можливість відновити сюжет. Під шаром живопису простежується ретельно нарисована по левкасу граф'я, у якій не пропущено жодної деталі, рисунок пророблений до подробиць, навіть на німбах, з яких відпала позолота, лишилися чернетки написів імен святих.

На іконі, загалом, багато написів. Крім згаданого, вміщеного під зображенням Богоматері Одигітрії, кожен мотив перевитий бандеролями і текстами. Вони створюють специфічне барокове середовище, для якого істотним є синтез вербального і візуального, взаємопроникнення літератури і образотворчого мистецтва, до чого так прагнули українські і поети, і художники.

Який же зміст, яку програму втілює І. Щирський у своєму оригінальному, такому незвичному для XVII ст. творі? Треба зважити, що ідеї барокового мистецтва, так само, як і середньовічного, завжди були полісемантичні. Ця тенденція закладена вже в самій символічності іконного образу. І. Галятовський, порівнюючи богів античних («поганських») з богами християн-

ськими, передусім зазначав: «[...] Якою колвек фарбою вымаліованное подобенство пресвятої Богородиці. Отож ми, християне, образові тому кланяємося, але кланяємося формі, подобенству Христа Бога нашого, албо подобенству пресвятої Богородиці» [30]. У нашому випадку, зображаючи відому ікону, художник втілив своє уявлення того «подобенства». Він творив апофеоз ікони Любецької Богоматері, з усім колом асоціацій, прямих і опосередкованих, у яких не можна добачати лише прямий зміст. Ця ікона — гімн Марії, уславлення подвигу аскези, дискретний панегірик усім, хто був причетний до відновлення обителі св. Антонія.

Обабіч центрального зображення Одигітрії майстер намалював двох святих, яких в іконопису рідко можна побачити поряд — Премудру Ганну та Івана Золотоустого. Вдова-черниця Ганна-пророчиця — легендарний персонаж сюжету «Стрітення». Образ Івана Золотоустого вабив І. Щирського. Широковідомий не лише за легендою, а і як історична особа, він завжди слугував моральним ідеалом. Для ченця Інокентія мало бути близьким інтелектуальне виправдання чернецтва, як його розумів Іван Золотоустий, котрий уважав, що саме воно дає можливість зберегти свободу індивідуальної думки. На бандеролях зображень Ганни й Івана Золотоустого напис: «Господи призри и виждь посети виноград сей. Его же насади десница твоя». Виноград, «вертоград» — найбільш полісемантичний з образів, до яких зверталися українські проповідники [31]. З-поміж усіх семантичних відтінків цієї метафори в даному контексті вона означає християнську церкву, «божий сад», «мислений сад» моральної досконалости, любови до Христа. Зображене на грудях Ганни серце з хрестами можна потрактувати як символ небесного кохання (прояв впливу католицької символіки, яку дуже добре знав автор, причетний у певний період своєї діяльности до католицьких кіл Вільна).

В образі Івана Золотоустого превалює релігійна тема, але є в ній і натяк на чернігівського архиєпископа Іоана Максимовича, золотоуста-проповідника. Може, це і данина шани святому самого Щирського. Цілком можливо, варто тут назвати ще одного Івана — гетьмана Мазепу, який був ктитором монастиря. Барокове мистецтво давало привід для широкого кола асоціацій. Інші частини композиції теж промовляють за те, що до репрезентативного ладу ікони опосередковано були залучені панегіричні мотиви. Щоб їх зрозуміти, треба зіставити наявні документи про скит і монастир з написом під середником ікони, про який ми вже згадували.

Повністю відновити цей напис важко, бо на ньому дуже пошкоджено фарби. А все ж більша його частина прочитується: «Изображеніє Чудотворній ікони пресвятои Богородицы Любечской юже блаженной памяти Преосвященный [...] Сильвестр Косов метрополит Кіевск[...] з стран заднепровских с подобающею честію в богоспасаемі граде Кіеве привезе и постави єси[...] Софии церкви идеже и додне над царскими враты Благословены прикланяе[...]». Ця частина фактично повторює напис, уміщений на кіоті під іконою. У ньому мовиться, що ікону перенесено за Сильвестра

---

[30] Галятовський І. Боги поганскіи... // Галятовський І. Ключ розуміння.— К., 1985.— С. 389.

[31] Сазонова Л. И. Идейно-эстетическое значение «мысленного сада» в русском барокко. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII—начала XVIII в.— М., 1989.— С. 71—103.

Косова *, але спочатку вона нібито була вміщена в Софії над царськими вратами, що цілком можливо **. Далі напис зберігся значно гірше і можна лише розібрати, що «сих же времен спасающем благословеніем обету [...] преосвященного Господня отца Варлаама Ясинського, метрополіти Кієвського і благословенія [...] Лазаря Барановича [...] архіепископа Чернігівського стоє [...] чудотворної ікони подобіє списа сіа в граде Любече идеже первее чюдо одествуємо бе, отечестве преподобного Антония Печерского в новоотстроенном храмі его поставлена, где и ныне [...] в року АХЧИ Благословенієм яке к Богу преосвещенного милостивого госпдне Іоанна Максимовича [...] архіепископа Черниговского [...] на суд [?] первое дщица миру подается». У напису І. Щирський згадує всіх осіб, причетних до будівництва церкви і печери св. Антонія в Любечі та до відновлення культу чудотворного образа. Л. Баранович серед ктиторів посідає особливе місце. Просвітитель і меценат, поет і проповідник, архиєпископ чернігівський і новгород-сіверський, блюститель патріаршого престолу, він протягом багатьох років був пов'язаний із Щирським-гравером. Л. Баранович мав складний характер. Однак авторитет його був незаперечний. В останні роки життя, вже сліпий, він усіляко сприяв таким починанням, як відродження печери св. Антонія, ініціаторами якого були І. Можевський та І. Щирський. Митець не раз виявляв повагу до Л. Барановича, зокрема у своїх гравюрах. І. Щирський і архиєпископ однаково розуміли мистецтво: вони були люди не тільки однієї доби, а й близького інтелектуального середовища. Мистецькі смаки гравера і його духовного пастиря мали однакові напрямні. Їхній творчості притаманні дидактика і ригоризм, символічність, асоціативність, багатозначність образів: у Л. Барановича — в поезії, релігійних працях, у І. Щирського — у творах мистецтва. Так, у листах до лаврських друкарів Л. Баранович висловив своє — суто барокове — розуміння змісту зорового образу в оформленні книги. Для нього кожна реалія, кожен мотив має бути сповнений глибокого змісту. За Л. Барановичем, форма книги — це своєрідний ребус.

Отже, своєму благодійникові, на той час уже небіжчикові, І. Щирський присвятив нижню частину ікони. На картуші, оточеному зображеннями Віри, Надії і Любові, майже не зберігся шар живопису, але повністю уціліла гравюра, граф'я на левкасі. На ній можна розібрати зображення невисокої, плескуватої чаші, що нагадує жертовник, урну. Птах, який на ній сидить, тотожний феніксові з відомого панегірика Л. Крщоновича і І. Щирського, присвяченого Л. Барановичу [32]. Є підстави твердити, що зображення фенікса уособлює померлого Л. Барановича, це — данина його пам'яті. Л. Баранович помер 1693 р., і один з останніх його чинів — благословення відбудованої обителі св. Антонія. Благословення він ствердив грамотою від 15 січня 1693 р. і підписав разом зі своїм alter ego — Феодо-

* У цьому напису, як і у вже згаданому під гравюрою, подано «КОКОВЪ».

** Чудотворні ікони над царськими вратами можна і тепер бачити в Успенському соборі Почаївської лаври, Троїцькому соборі Межиріччя-Острозького тощо.

[32] K r z c z o n o w i c z L. Redivivus Phoenix...— Чернігів, 1683. В Україні фенкіс на урні як символ безсмертя трапляється з першої половини XVII ст., наприклад, у горельєфі аттика на капелі кампіанів у Львові. На оправі Євангелія 1695 р. (позолочене срібло), яке Києво-Печерській лаврі подарував В. Дунін-Борковський, внизу таке саме, як на іконі І. Щирського, зображення фенікса над урною (Євангеліє зберігається у Преображенському соборі Дніпропетровська, фото — в архіві Г. Логвина).

сієм Глушицьким. У грамоті Л. Баранович писав: «[...] И еще тоеждо мест некоих времен в почести великой и строении благочинном от многих бяше, но по долгих летах, егда попущением Божиим злочестивый Батый Российскую плени землю, тогда со иными месты святыми и сие Святого Антония разорено есть и даже доселе в человеческом запомнении было. Но изрядною возбуждение бывше ревностию трудолюбия старцы, честный иеодиакон Иоанн и Честный монах Иннокентий Щирский, и воспламенившеся любовию ко Святому Антонию и месту его, идеже рожден есть, начаше, последующе наставнику своему близ тояжде, юже ископа Св. Антоний, иную делати пещеру и в ней в память Святого созидати церковь, також-де вне пещеры иныя здати храмины [...]» [33].

Грамоту архиєпископ склав перед смертю, а 1 лютого 1694 р. гетьман І. Мазепа універсалом стверджував обителі «[...] архиерейское благословение даное честным отцам иеродиакону Ионе Можневскому * и монаху Иннокентию Щирскому на иноческое уединенное жите: якое мают они поблизу города Любеча, и трудолюбием своим устрояют там пещерное дело [...] тое сим Универсалом нашим, позволяючи оным при том пустыножительном местцу, подлуг побожного своего умыслу, мешкати, в чом аби им ни от кого не діялася перешкода, мети хочем и приказуем [...]» [34].

Крім цих грамот, було ще три документи, які, проте, загинули в XVII ст: це грамота від 7 серпня 1693 р. Варлаама Ясинського, якого згадує у напису під іконою І. Щирський, лист від 21 вересня того ж року від печерського архимандрита Мелетія Вуяхевича, котрий на знак свого благословення надіслав хрест з мощами, і грамота від 24 січня 1694 р. Феодосія Углицького [35].

Отож, цілком природно, що в іконі опосередковано згадано всіх добродійників, причетних до відновлення монастиря. Складний зміст ікони формою традиційний радше для графічних тез і досить несподіваний для українського іконопису. Хоча треба зазначити, що у XVIII ст. символічна ікона з алегоріями, емблемами, іноді навіть переобтяжена метафорами, буде становити певний напрям у мистецтві.

І. Щирський, судячи з усього, певний час працював і як іконописець, але до втілення свого задуму — любецького образа Богоматері йшов як гравер, бо робив попередньо дуже ретельний рисунок — графʼю на левкасі. Стримана кольорова гама контрастує з уже згадуваним блакитним тлом ікони, досить рідкісним в українському іконопису. Благородне звучання кольорів обʼєднане мерехтінням золота: воно виблискує на драперіях, де покладене широкими плямами, світиться на німбах, атрибутах святих або тремтить рисочками на орнаментальних мотивах шат Христа й Івана Золотоустого. Ікона І. Щирського не схожа на мажорні, килимово-декоративні ікони київської школи. У ній відчувається якась притягальна неспішність, старанне опрацювання кожної деталі — майстер неначе сам милується ними. Досить конкретні за типом обличчя Марії, Ганни, Івана Золотоустого дуже добре змодельовані на засадах пластичної анатомії, чого не можна сказати про руки персонажів, невиразні й непластичні (як,

---

33 Милорадович Г. А. Любеч...— С. 43.
* У тексті саме «Можневському», а не Можевському.
34 Милорадович Г. А. Любеч...— С. 44.
35 Там же.— С. 20—21.

до речі, і на гравюрах художника). І. Щирський намагається творити образ людини переконливим, незважаючи на масштаб постаті. У горішньому регістрі ікони завершена кожна напрочуд маленька голівка. Для цього майстра характерне поєднання живописних прийомів з графічними: впевнений живописний мазок у нього лягає поряд з тонесенькими лініями: рясними білильними рисочками він, наприклад, накреслює промені, якими оточує осяяний світом Єрусалим, так само кладе сірі тіні на хмарах, дуже старанно виводить усі написи, обводить чорним контуром кіноварний із золотом силует «горнєго града».

У симетричній, врівноваженій композиції ікони немає барокової наснаги — нею позначені твори вже з 1720-х рр., немає, тим більше, драматизму. Навпаки, цей образ наче випромінює спокій і тишу чернечего пустельного життя. У ньому є та особлива атмосфера, яка панувала в Любечі за ігуменства І. Щирського. Але духом бароко пройнятий увесь її задум. Цей дух — у певній дидактичності, бо власне їй підпорядкована композиція, у ній — апофеоз чернецтва, внутрішній пафос молитви.

Ми вже зазначали, що в композиції цієї ікони акцентовано центр. Тому так старанно І. Щирський намалював Богородицю Одигітрію. Намалював за зразком, але створеним уже у XVII ст.: форма ікони із заокругленим верхом, тиснений орнамент тла, який майстер відобразив у живопису, корона на голові Марії та митра на дитині Христі — все промовляє за те, що він працював у Любечі, як нотує це і в підпису, маючи перед очима ту копію, яку бачив там у 1689 (1690) р. Д. Ростовський. Важкі прикраси на мафорії Марії — мониcто і ланцюги — оздоблювали і срібну шату любецької ікони, яка була в Софії («многоценных чистого жительства монистов душеполезно украшаться», як писав Є. Славинецький) [36].

Після публікації двох грамот В. Ясинського з 1701 р. дослідники дійшли висновку, що І. Щирський, як уже згадувалося, лише поновив ікону і її відправлено з Києва до монастиря св. Антонія, де 1701 р. збудовано дерев'яну церкву Воскресіння Спаса. В. Ясинський, справді, писав про відправлення з Києва ікони до Любеча. У грамоті він сповіщав: «[...] Всем обще духовного и мирского чина людям начальным и подначальным церкви Святой Православно Восточной благопослушным сыном, а найпаче тым их милостям, которые близ берега при реци Днепре живут, Божия при молитвах наших Архиерейских и престола Митрополитанского, желаючи благословения, известно творим, их отпустилисмо байдак з Киева до Любеча з образом Пресвятой Девы Богородицы Тамошней Любецкой, на котором байдаку доставляет законник Господень, Іеромонах Генадий, з людьми, на том байдаку робячими, за которыми нашим теперешним листом Архиерейским причиняемся и просим милостей ваших, дабы им волный проход, при данной вере, без жадного удержания, и любовное приятие было осведуемо, молитв ради и заступления Пресвятой Деве Богородицы, яже своим предстательством от сына своего Христа, Бога нашего, да умилостивит вся

---

[36] Репродукцію чудотворної ікони Любецької Богоматері в XIX ст. зроблено, найімовірніше, за софійським оригіналом (див.: Картины церковной жизни...— С. 68). Відомо, що в Софії ікона була у срібній позолоченій шаті, яка важила 8 пудів 40 золотників. Її замовив мешканець Любеча Іван Мельников (Описание Киево-Софийского собора...— С. 61). З такими прикрасами зображали її і на гравюрах кінця XVII ст. (як у «Псалтирі з толкованієм» 1697 р.).

благая, да усердно молим и Архиерейски желаем. Дан в Катедры Митрополитанской Свято-Софийской Киевской 1701, месяца июля 21 дня»[37].

Друга грамота В. Ясинського була написана навздогін першій — 1 серпня, коли байдак з іконою мав прийти до Любеча. У ній В. Ясинський згадує «ктитора і патрона, ясновельможного Пана Гетьмана» й чернігівського архиєпископа Іоанна Максимовича, які допомогли спорудити церкву в Антонієвому монастирі, і далі пише:

«[...] Отпущаем из Киева велебного отца Иннокентия Щирского, яко усердного и тщаливаго того места изначала Строителя, который старался прилежно Икону Чудотворную Пресвятой Девы Богородицы отновити, и благолепно с трудолюбия своего украсити: простует теды з тоею новоотновленною иконою в монастырь Любецкий, просячи настоящего Архиерея ясне в Богу Преосвященного Его Милости, отца Архиепископа Черниговского, о благословении, и соизволении, дабы тую новоотновленную икону Божию Матерь можно поставити на месцу, Монастырище прозываемом, ближайше града Любеча, идеже бы удобнее таможные благочестивыи жители з побожности до Ей в дни Субботные могли приходити на Акафистное пение, ко готовому заступлению со верою и любовию притекающе, имеюще же и отраду, в нуждах своих Споручницу и Ходатайцу спасения, Пресвятую Госпожу Деву Богоматер, всемилосивую Владичицу, в Иконе Чудотворной Любецкой прославленную, спасающую град и люди своя от всяких наветов. Якому Блогородному и особливому делу пособствующе, последующе же благоволению настоящего Архиерея, ясне Богу Преосвященного, Его Милости, отца Архиепископа Черниговского, и мы от Престола здешнего Митрополитанского всим тамошним жителям Божия усердно желаем благословения, здравия же телесного и душевнаго спасения, и той иконе новоотновленной Любецкой притекающим ото Владики Христа, бессмертного Царя и Бога нашего, всегдашними нашими недостойными Архиерейскими, просим и усердно желаем. Дан в богоспасаемом граде Киеве, при церкви Престолной Митрополитанской Святыя Софии, Премудрости Божия, в лето от создания мира 7209, от воплощения же Бога Слова 1701, Августа 1 дня.

Вышше именованный Митрополит рукою власною»[38].

Ми майже повністю процитували останню грамоту,— хоч її уже багато разів публікували,— бо лише тепер, коли виявлено відому ікону І. Щирського, зміст документа треба коментувати зовсім по-іншому. Отже, пишучи про «тую новоотновленную» ікону 1698 р., яку «старался прилежно... благолепно со трудлюбия своего украсити» І. Щирський, митрополит констатує факт створення нового образа, а не реставрації давньої любецької святині. Виявляючи повагу до майстерности І. Щирського, В. Ясинський стверджує його право не тільки зробити подобіє славнозвісної реліквії, а і її «благолепно... украсити». Людина освічена, учень Київського колегіуму і Краківської академії, митрополит у грамоті розкрив релігійний зміст ікони. Легендарна чудотворна реліквія, у його тлумаченні, розрахована на уславлення Марії, на ті акафістні співи, про які йдеться у написах навколо її горішніх зображень зі словами «прославляющих мя прославлю». Ця молитва з вірою і любов'ю допоможе людям і рятуватиме «град» від «наветов».

З тексту листа В. Ясинського стає зрозумілим, що після того, як май-

[37] Милорадович Г. Любеч...— С. 45.
[38] Там же.— С. 45—46.

стер закінчив свій твір у Любечі, він привіз його до Києва, де зберігався оригінал і де митрополит мав благословити ікону. Благословення В. Ясинського багато важило для ігумена монастиря. В. Ясинський не тільки освятив ікону, він знайшов слова, які адекватно передали її релігійну ідею. Ікона справила на митрополита неабияке враження, і тому він так дбайливо, на байдаках, переслав її до Любеча.

Яка доля цієї ікони? І. Щирський був ігуменом монастиря з 1697 р. до самої своєї смерти 1713 р. Про те, що він помер у 1713 р., а не 1714, як вважалося [39], довідуємося з листа Павла Полуботка, який пише з Києва, з табору, у Любеч до свого слуги Мойсея Осовецького 20 серпня 1713 р. і згадує у ньому «небожчика отца Щирського, строителя монастиря Любецького» [40]. Монастир існував до 1786 р., але дерев'яна церква Воскресіння Господнього діяла ще в другій половині XIX ст. 1725 р. там було встановлено новий іконостас. Г. Милорадович згадує реліквії церкви, серед них хрест, піднесений М. Вуяхевичем 1693 р. антимінс 1700 р. (чи не роботи І. Щирського?). Цей же автор опублікував синодик монастиря, як він відзначає, прикрашений гарними рисунками, з цікавим «Предословием к читателю благочестивому», яке написав талановитий літератор (може, теж І. Щирський?). Але про ікону немає ніяких відомостей.

Ікона Любецької Богоматері до певної міри унікальний твір в історії українського мистецтва. Її автор — відомий гравер, вона ним підписана і датована, нам відомі обставини, за яких її виконано. До того ж обставини ті були винятковї: художник працював не на замовлення, як це здебільшого було в ті часи. І. Щирський малював ікону, задовольняючи свою щиру потребу уславити чудотворну святиню церкви, подвиг чернецтва, а водночас ушанувати людей, причетних до долі відновленого монастиря і його, Щирського, власної долі. І він для цього знайшов своєрідне барокове рішення: в іконі ідею людських чеснот переосмислено через тріумф божественного буття Богородиці. Барокова суть ікони у її концептуальності, яка вимагала від глядача активного сприйняття,— вона звернена до його розуму і почуття, вона, як казав І. Галятовський, «аплекативна». Внутрішня динаміка задуму зосереджена в самому образі Богородиці. У ньому і пафос молитви, зверненої до Божої Матері, і сподівання на її відповідь — як заступниці, котра «избави от наветов».

В іконі явлено характерні для українського бароко гармонію світогляду, релігійність, у якій немає місця відчаю, трагедії, немає теми vanitas. Бо це апологія аскетичного подвигу і віри в перемогу добрих справ (воскресіння фенікса — тема Л. Барановича). Останній постулат характерний для переконань багатьох українських релігійних діячів, які пройшли школу в єзуїтських навчальних закладах.

Твір І. Щирського зачинає певний напрям в українському іконопису, тісно пов'язаний з київською книжністю, з естетикою і поетикою бароко, напрям який найбільше розвинеться у творчості саме київських митців XVIII ст.

---

[39] П. Попов пише: «Щирський управляв Любецьким монастирем до 1714 року» (Попов П. Матеріали до словника українських граверів // Українська книга XVI—XVII—XVIII ст.— К., 1926.— С. 131); Д. Степовик: «Іван Інокентій Щирський помер у 1714 р.» (Степовик Д. Іван Щирський.— К., 1988.— С. 25).

[40] Милорадович Г. Любеч...— С. 62—63.

Liudmyla MILIAYEVA

MIRACULOUS ICONS OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN THE 17th c. KYIV AND THE IMAGE OF LIUBETS' VIRGIN MARY PAINTED BY IVAN SHCHYRS'KYI

The surge of cultural activities in the 17th c. Kyiv manifested itself in the development of the Virgin's cult through homage to the miraculous icons. The Kupiatychi icon is considered to have been the earliest example of this kind of sacred art. It was allegedly discovered in 1157 at Kupiatychi near Pinsk and then transferred to St. Sophia's Cathedral in Kyiv in the middle of the 13th c. The worship of the Brats'ka Virgin Icon became widely spread in the sixties of the 17th c. The Lyubets'ka Virgin icon coming from Lyubych, Chernihiv Region became the third relic of Kyiv. It was painted by the monk Inokentiy Shchyrs'kyi by name. Some sources permitting to trace the history of the icon in question are discussed in the paper.

Стефан ТАРАНУШЕНКО

УКРАЇНСЬКИЙ ІКОНОСТАС *

Український іконостас пройшов довгий і складний шлях розвитку. Його далекий прототип — вівтарна перегородка давньохристиянських церков. У перших церквах вівтарних перегородок, певне, не було. Із житія Василя Великого дізнаємося, що до нього в Кесарії Каппадокійській церкви вівтарних перегородок не мали.

Проте вже в катакомбах у криптах були зародки таких перегородок у вигляді невисоких граток навколо престолу — саркофага з останками мучеників.

У найдавніших базилікальних храмах (східних і західних) вівтар відділювано невисокою (по лікті) перегородкою — то з глухих кам'яних плит, то з дерев'яних, металевих чи кам'яних граток — із проходом посередині. Ці перегородки з'явилися у церквах-базиліках під впливом таких самих перегородок дохристиянських базилік.

Вівтарна перегородка у вигляді невисокої стінки з проходом посередині існувала і в наступні віки. Маємо прямі вказівки на те, що в деяких храмах уже тоді між плитами або на них ставили колони й капітелі колон оздоблювали скульптурою. На плитах, архітравах починають з'являтися зображення. Кам'яні плити інтерколумній передвівтарних перегородок оздоблювали рельєфним орнаментом або поспіль вкривали євангельськими та біблійними сценами [1]. Ці зображення і були тим зародком, з якого згодом виросла іконографія пізніших іконостасів, у тому числі й українських.

Згадані форми передвівтарних перегородок дожили до XIV ст. Перегородки на Сході розвинулися згодом у багатоярусний іконостас, а на Заході відмирають і зникають.

---

* Текст дослідження підготував до друку Василь Пуцко. Він же додав вказівки (у посиланнях — узяті в квадратні дужки) на нову літературу.

[1] Уварова П. С. Поездка в Грузию и Абхазию // Материалы по археологии Кавказа.— М., 1894.— Вып. 4.— С. 38—39, табл. XV; с. 86—87, табл. XXXVI—XXXVIII; с. 176, табл. LVIII; Её же. Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию // Там же.— М., 1904.— Вып. 10. Останнім часом вівтарним перегородкам, зокрема, присвячено такі дослідження: Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков: (К истории иконостаса) // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры АН СССР.— М.; Л., 1946.— Вып. 12.— С. 67—76; его же. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Византийский временник.— М., 1967.— Т. 27.— С. 162—196; Шмерлинг Р. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии.— Тбилиси, 1962.

Вівтар відділяли від нефа перегородкою чи завісою або тим і тим разом. Г. Филимонов припускав, що завіси (катапетасми) старіші за перегородки [2]. Про них згадують уже в перші віки християнства. У вірменських церквах, що відокремлювалися тоді, замість іконостасу вівтар і досі відділяє завіса.

Про вівтарні перегородки в Україні знаємо дуже мало. Прийшли вони до нас, певне, з країн православного Сходу разом із церковним будівництвом, обрядами, літературою. Одну [redacted] найдавніших згадок про вівтарну перегородку подано в Патерику Києво-Печерської лаври, де сказано, що ченці довго розшукували і [redacted] могли знайти кам'яної дошки [redacted] престол. А одного разу, прийшовши до церкви правити вечірню, «видіша у олтарной преграды дску каменну положену». У Київській Софії зберігаються мармурові рештки (п'ять капітелей, дві бази, дві пілястри) вівтарної перегородки [3]. На мозаїці «Євхаристія» [redacted] апсиді Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря зображено низеньку вівтарну перегородку. В Іпатіївському літопису під 1259 р. згадується про вівтарну перегородку [redacted] іконами [redacted] холмській Золотоустівській церкві.

На Сході Європи вівтарна перегородка потрапила в інші умови, ніж у Греції та на Кавказі. Будівельного матеріалу (каменю), з якого робили перегородки у Візантії, [redacted] Кавказі, у Малій Азії та [redacted] Балканах, у нас [redacted] було, і тому вона повинна була пристосовуватися на нових місцях до нових умов. На півночі, в Росії, вівтарну перегородку замінила спочатку невисока, [redacted] згодом і висока, до склепінь, цегляна стінка. Такі стінки оздоблювано фресками. Пізніше деякі з цих стінок закрили дерев'яні іконостаси [4].

Які були іконостаси в середні віки (XI—XV ст.) в Україні, не відомо. Знаємо тільки, що згодом на Русі на зміну вівтарним перегородкам прийшов дерев'яний багатоярусний іконостас. Назва ярусу іконостасу «табло», що походить [redacted] грецького «темплон», свідчить про зв'язок цієї зміни у нас із процесом, що відбувався на всьому Сході.

---

[2] Филимонов Г. Церковь св. Николая на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостаса в русских церквях.— М., 1859.— С. 61.

[redacted] Див.: Лебединцев П. О Св. Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в России, 1874.— К., 1878.— Т. 1.— С. 78—90; Нельговський Ю. П. Матеріали до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єру Софії Київської // Питання історії архітектури та будівельної техніки України.— К., 1959.— С. 12—13; Каргер М. К. Древний Киев.— М.; Л., 1961.— Т. 2.— С. 196, 198, 206.

[4] Московський Успенський собор, Троїцький собор Троїце-Сергієвої лаври, Успенський собор у Звенигороді, собор Різдва Богородиці Савино-Сторожевського монастиря, Троїцький собор в Олександровій слободі. Див.: Протасов Н. Древние фрески за иконостасом московского Успенского собора // Светильник.— 1915.— № 1.— С. 3—7; его же. Фрески на алтарных столпах Успенского собора [redacted] Звенигороде // Там же.— № 9—12.— С. 28—48; Вздорнов Г. И. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде // Древнерусское искусство XV—начала XVI веков.— М., 1963.— С. 75—82; У церквах Ростова Великого, зокрема [redacted] надбрамних церквах Воскресіння Христового [redacted] Івана Богослова, побудованих в останній чверті XVII ст., власне цегляні вівтарні перегородки невисокі, [redacted] схему розписів вівтарної стінки, котра конструктивно нічим не різниться від трьох інших, звичайно сприймають як частину високого іконостасу. Див.: Титов А. А. Церковь св. Иоанна Богослова в Ростове и [redacted] реставрация в 1864 году // Труды XVIII Археологического съезда.— М., 1892.— Т. 3.— С. 337—341. В Україні високі муровані перегородки зрідка теж споруджували. Таку муровану перегородку, закриту дерев'яним іконостасом, мала церква в селі Кульчиці біля Самбора (Ярема В. Походження і розвиток нашого православного іконостасу // Православний вісник.— 1959.— № 10—12).

Дехто з дослідників висловлював думку про те, що причина появи багатоярусного іконостасу полягає у виникненні нового погляду, що надавав іконостасові символічного значення [5].

Інші дослідники російського іконостасу зв'язку між зображеннями, які містилися на вівтарних перегородках, і схемами образів на іконостасах не визнавали і вважали, що порядок розміщення зображень на вівтарних перегородках не підлягав ніяким правилам [6]. Деякі дослідники (Є. Голубинський, М. Сперовський) вважають, що іконостас почав рости, починаючи [redacted] ярусу, який лежить над намісним рядом, інші (Г. Филимонов), навпаки, припускають, що першим з'явився намісний ярус.

Однією із специфічних причин, що стимулювали розвиток іконостасу в Україні, було різке зменшення кількости, а в багатьох районах і повне припинення будування мурованих церков і натомість зростання будівництва церков дерев'яних.

У дотатарську добу малярство в Україні розвивалося у трьох головних річищах: 1) монументального фрескового стінопису, 2) станкової ікони і 3) книжкової мініатюри. Провідна роль належала монументальному стінопису. Після татарського погрому на Подніпров'ї уціліли і далі розвивалися лише станкова ікона та мініатюра. Будівництво мурованих церков тут надовго зовсім завмирає. Місце мурованих монументальних споруд заступають дерев'яні рублені церкви. Функції фрескового стінопису [redacted] них виконували спочатку малюнки [redacted] стінах клейовими фарбами. У Західній Україні донині збереглося кілька дерев'яних церков XVI—XVII ст., у яких стіни всередині вкриті мальованням. За писаними джерелами, раніше тут таких церков було немало. Однак згадані стінописи мали чимало вад, тому виникла потреба знайти в дерев'яних церквах місце й інші засоби, щоб замінити фрескові розписи мурованих церков і стінні мальовидла дерев'яних. Функції стінописів у дерев'яних церквах стали виконувати комплекти станкових ікон, писаних на дошках. Згодом ці ікони об'єднують у певну систему — зародок іконостасу. Найдавніші іконостаси успадкували від фрескових стінописів монументальний стиль, а система іконостасних сюжетів — систему церковних фрескових стінописів. Становлення і розвиток в Україні [redacted] середні віки станкового малярства, його техніки [redacted] стилю нерозривно пов'язані з проблемою історії українського іконостасу.

У західних областях України муроване монументальне церковне будівництво, [redacted] також фресковий монументальний стінопис існували далі й розвивалися. Твори майстрів Західної України XIV і XV ст., їхні фрескові стінописи збереглися у сандомирській кафедрі, в ягеллонській каплиці на Вавелі у Кракові, в люблінській Троїцькій каплиці та інших. Якщо взяти до уваги свідчення «Києво-Печерського патерика» про те, що тоді, коли в київській лаврській церкві ще була вівтарна перегородка, один «боголюбець» замовив Алімпієві намалювати для цієї церкви п'ять ікон Деісуса та дві намісні ікони, і не забувати, що вже в X ст., у час існування вівтарних перегородок, у Візантії, з'являються на вівтарних стовпах намісні образи Христа і

[5] Троицкий Н. Иконостас и его символика // Труды VIII Археологического съезда.— М., 1897.— Т. 4.— С. 93—96.

[6] Сперовский Н. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение.— 1891.— Нояб.— дек. — С. 349—350.

Богородиці [7], а також урахувати безсумнівний зв'язок верхніх ярусів іконостасу (в Україні й Росії) з розписами бань і стін давніх мурованих церков, то можна буде пристати до думки Г. Филимонова про те, що найдавніше з'явилися намісні ікони, а між першими були образи Христа і Богородиці.

Відразу високі, багатоярусні іконостаси, очевидно, з'явитися не могли. Довго рівнобіжно існували і давня вівтарна перегородка, і іконостас. Новітня форма зростала і міцніла, давня утримувалася подекуди традицією. Наведена раніше цитата з «Києво-Печерського патерика» свідчить, що вже в той час зародки іконостасу існували. У ньому були початки двох ярусів: намісного і деісусного.

Дослідженню історії та публікації російських іконостасів присвячено чимало робіт. Останнім часом значно активізувалося дослідження іконостасів на Балканах. Зокрема, новітню літературу (як і давню) широко занотовано у праці М. Чорович-Любинкович [8].

* * *

Історія українського іконостасу, проте, все ще залишається малодослідженою. 1926 р. у Львові вийшов збірник, присвячений богородчанському іконостасу, намальованому в 1698—1705 рр. під керівництвом ієромонаха Білостоцького монастиря (біля Луцька) Йова Кондзелевича для Манявського скиту. У збірнику опубліковано рисунок-схему цього іконостасу, фото і короткий опис ікон та подано характеристику стилю живопису. Збірник має суто описовий характер.

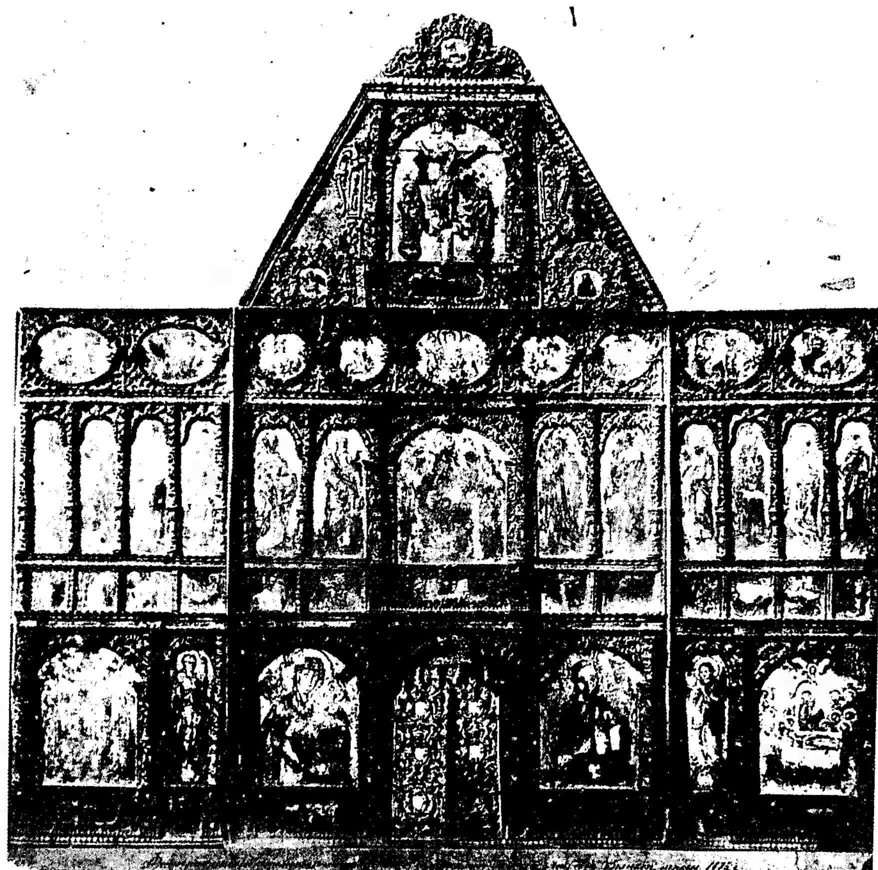
У 1928 р. Іларіон Свєнціцький опублікував свою грунтовну працю «Іконопись галицької України XV—XVI віків» [9]. Основним завданням цієї праці було довести, що доба розквіту галицького іконопису припадає не на XVII—XVIII ст., як твердили польські мистецтвознавці, а на XV—XVI ст. і що малярство галицького князівства XII—XIV ст. було тісно пов'язане з візантійсько-київським періодом українського мистецтва. У своїй праці І. Свєнціцький опублікував значну кількість станкових галицьких ікон XV ст., провівши їх стилістичний аналіз, визначив характерні прикмети і переконливо показав, що галицькі ікони XV ст. пов'язані з давнім монументальним мистецтвом фрески. У XVI ст., зі змінами суспільно-історичних умов, зросло будівництво церков, а воно викликало виробництво станкових ікон, які й створили, на думку І. Свєнціцького, іконостас. Зазначивши, що повного іконостасу навіть з XVI ст. (не кажучи вже про XV ст.) не збереглося,

[7] Мозаїчні образи на вівтарних стовпах у нікейській Успенській церкві: Христос — на південному і Богородиця — на північному; в Кахріє Джамі — навпаки: S c h m i t T h. Die Koimesis-Kirche von Nikaia.— Berlin, 1927.— S. 43—47; U n d e r w o o d P. A. The Kariye Diami.— New York, 1966.— Vol. 1—2.— P. 168—171, pl. 186—188. Див. також: G r a b a r A. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Jugoslavia // Зборник радова Византолошког института.— Београд, 1961.— Књ. 7.— С. 17—22; С о б о л е в а М. Н. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова.— М., 1968.— С. 18; Б а б и ч Г. О живописаном украсу олтарских преград // Зборник за ликовне уметности.— Нови Сад, 1975.— Књ. 11.— С. 1—41.

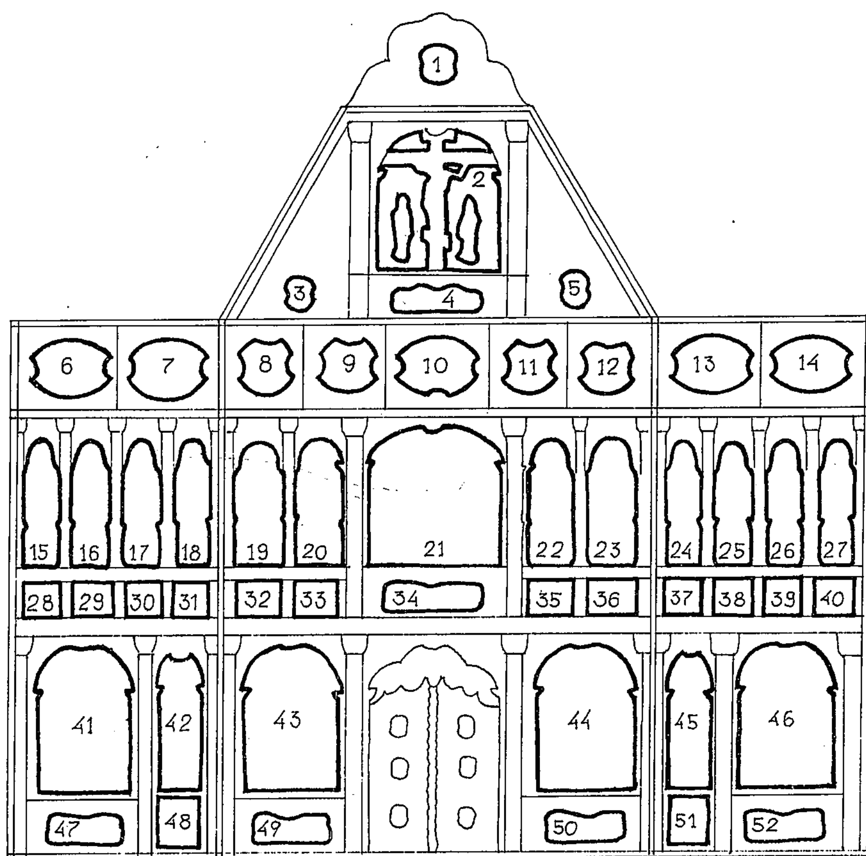
[8] Ч о р о в и ч-Л ю б и н к о в и ч М. Средњовековни дуборез у источним областима Југославије.— Београд, 1965.

[9] С в є н ц і ц ь к и й І. Іконопись галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928.

Нерукотворний Спас і Євхаристія. *1621 р. Волинь*

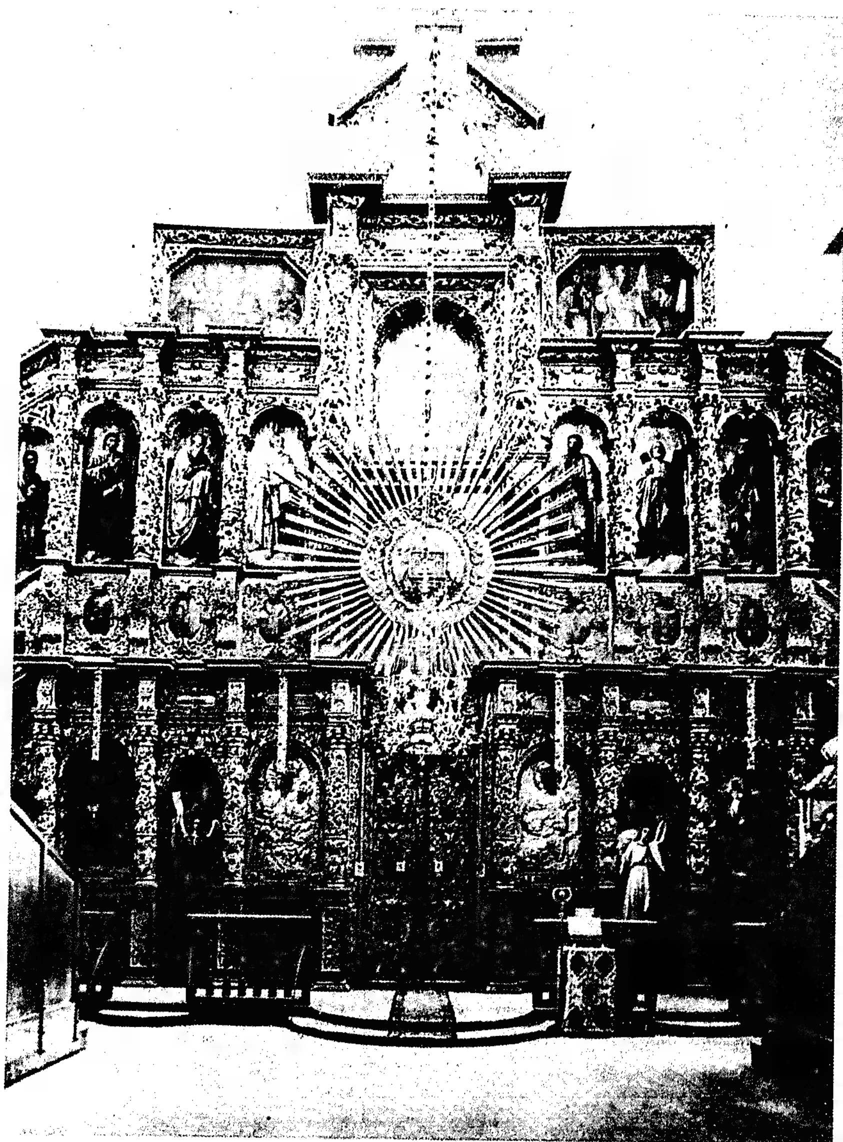


Іконостас-складень Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври. Загальний вигляд

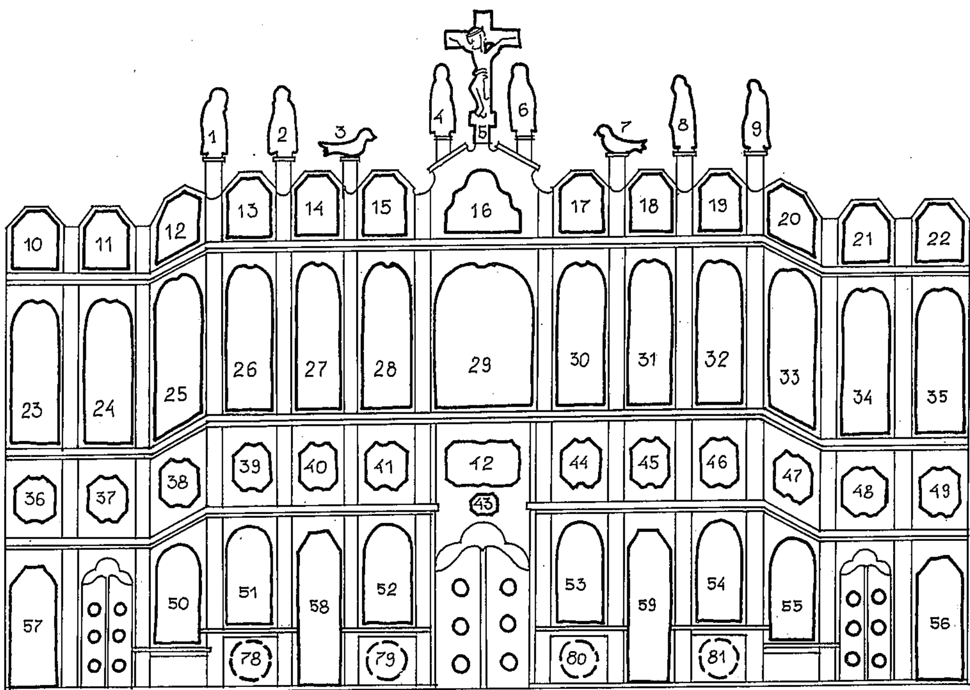


Іконостас-складень Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври. Графічна схема:

1. Саваоф; 2. Розп'яття; 3. Христос несе хрест; 4. Зображення втрачено; 5. Христос у хламиді знущання; 6. Пророки (?) та Єремія; 7. Пророки Єзекиїл та Єремія; 8. Пророк Давид; 9. Пророк Аарон; 10. Знамення Богородиці; 11. Пророк Захарія; 12. Пророк Соломон; 13. Пророки Ісайя та Яків; 14. Пророки Гедеон та Данило; 15. Апостол Пилип; 16. Апостол Варфоломій; 17. Апостол Андрій; 18. Євангеліст Матвій; 19. Євангеліст Марко; 20. Апостол Петро; 21. Деісус; 22. Апостол Павло; 23. Євангеліст Іван; 24. Євангеліст Лука; 25. Апостол Яків; 26. Апостол Симон; 27. Апостол Фома; 28. Різдво Богородиці; 29. Введення; 30. Благовіщення; 31. Різдво Христове; 32. Стрітення; 33. Богоявлення; 34. Нерукотворний Спас; 35. В'їзд до Єрусалима; 36. Зішестя до пекла; 37. Вознесіння; 38. Сходження Святого Духа; 39. Преображення; 40. Здвиження Чесного Хреста; 41. Преподобні Феодосій та Антоній; 42. Архангел Михаїл; 43. Богородиця; 44. Спас; 45. Архангел Гавриїл; 46. Успіння; 47. Зустріч Єлисавети і Ганни; 48—52. Сюжети не визначені

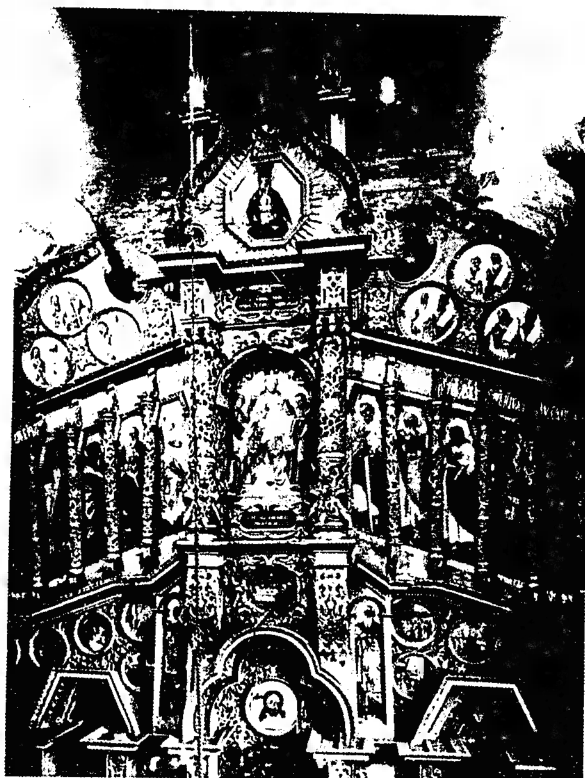


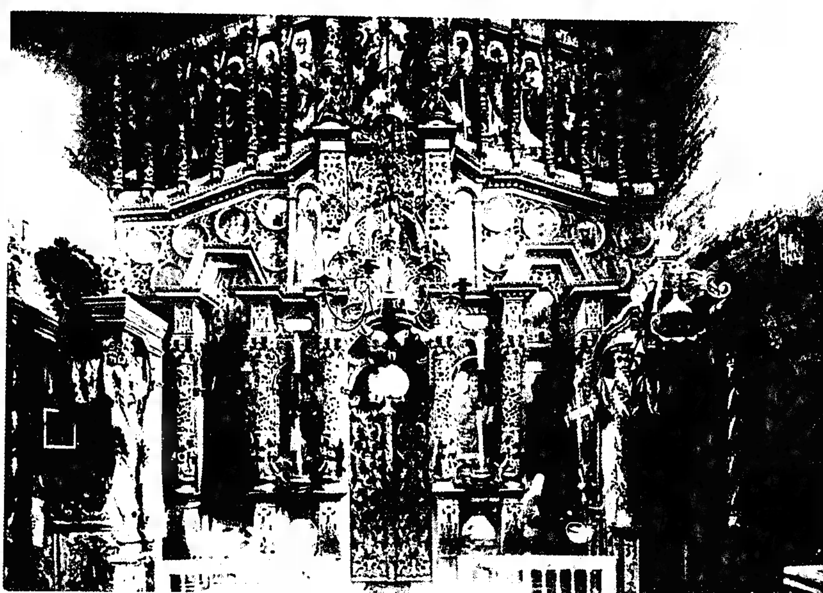
Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові.
Загальний вигляд



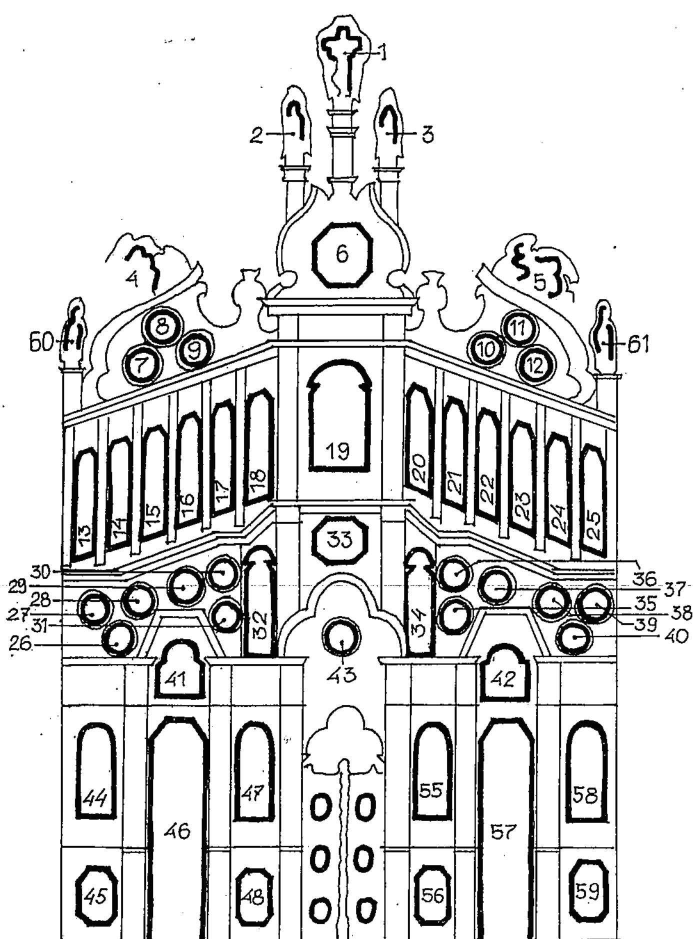
Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові. Графічна схема:

1. Ангел зі списом; 2. Левит; 3. Ангел з драбиною; 4. Богородиця; 5. Розп'яття; 6. Іван Богослов; 7. Ангел з хартією; 8. Те саме; 9. Ангел з тростиною; 10—15. Пророки; 16. Знамення Богородиці; 17—22. Пророки; 23—28. Апостоли; 29. Деісус; 30—35. Апостоли; 36. Різдво Богородиці; 37. Введення; 38. Різдво Христове; 39. Богоявлення; 40. Стрітення; 41. Благовіщення; 42. Тайна Вечеря; 43. Нерукотворний Спас; 44. В'їзд до Єрусалима; 45. Воскресіння; 46. Вознесіння; 47. Сходження Святого Духа; 48. Преображення; 49. Успіння; 50. Різдво Івана Предтечі; 51. Три святителі; 52. Богородиця; 53. Христос; 54. Успіння; 55. Єлецька ікона; 56. Собор архангелів; 57. Північні двері предтеченського вівтаря: архангел Михаїл; 58. Північні двері успенського вівтаря: Мельхіседек; 59. Південні двері успенського вівтаря: Аарон; 60—65. Царські врата (центральні); 66—71. Північні царські врата; 72—77. Південні царські врата; 78—81. Ікони цокольного ярусу. Примітка: частину іконостасу реконструйовано на підставі старовинних описів. Роботи проводились у 1669—1676 рр. на кошти В. Дуніна-Борковського Керував ними Іоаникій Галятовський





Іконостас Михайлівської церкви села Бездрика.
Верхня і нижня частини. Загальний вигляд



Іконостас Михайлівської церкви села Бездрика. Верхня і нижня частини. Графічна схема:

1. Розп'ятий Христос; 2. Богородиця; 3. Апостол Іван; 4. Ангел з лілією; 5. Ангел з лілією; 6. Знамення; 7. Пророки Данило і невідомий; 8. Пророки Єремія і Давид; 9. Пророки Мойсей і Аарон; 10, 11. Пророки; 12. Пророк Гедеон і невідомий; 13. Апостол Фома; 14. Апостол Варфоломій; 15. Апостол Андрій; 16. Євангеліст Марко; 17. Євангеліст Матвій; 18. Апостол Петро; 19. Деісус; 20. Апостол Павло; 21. Євангеліст Іван; 22. Євангеліст Лука; 23. Апостол Яків; 24. Апостол Симон; 25. Апостол Пилип; 26. Різдво Богородиці; 27. Введення; 28. Різдво Христове; 29. Богоявлення; 30. Обрізання; 31. Благовіщення; 32. Праведна Ганна; 33. Тайна Вечеря; 34. Праведний Яким; 35. В'їзд до Єрусалима; 36. Воскресіння; 37. Вознесіння; 38. Сходження Святого Духа; 39. Преображення; 40. Успіння; 41. Здвиження Чесного Хреста; 42. Покрова; 43. Нерукотворний Спас; 44. Св. Миколай; 45. Цокольна ікона; 46. Архидиякон—північні двері; 47. Богородиця; 48. Цокольна ікона: Листвиця; 49—50. Благовіщення; 51—54. Євангелісти; 55. Спаситель; 56. Цокольна ікона: Бесіда із самаритянкою; 57. Архидиякон — південні двері; 58. Архангел Михаїл; 59. Цокольна ікона; 60. Марія-Магдалина; 61. Сотник Корнилій

І. Свєнціцький подав кілька своїх спроб, суто механічних, реконструкції іконостасів. Отже, І. Свєнціцький не вбачав в іконостасах логічно розвинутої й завершальної ідеї.

У 1938 р. він же в часописі «Літопис Бойківщини» опублікував статтю «Тематичний уклад стінопису церкви Юра в Дрогобичі» [10]. У ній вчений заперечив думку, що церкви тієї доби мали якусь схему, якої б дотримувалися, виконуючи стінопис. Ще інший, вважав він, був підхід до виконання нутра стінописом — чи то фресковим, чи мозаїчним, і в монументальних будовах індивідуальний задум іконопису спирався на якийсь зразок як типовий, полишаючи повну волю для ідеологічного задуму ктиторів і композиційно-технічну — митцям-виконавцям. З такою думкою погодитися не можна.

У 1939 р. Ярослав Константинович розпочав друкувати свою працю «Іконостас» [11], але досі вийшов лише перший том.

Найновішу роботу про український іконопис опублікувала Віра Свєнціцька [12]. За її визначенням, іконостас — стіна з кількома рядами поставлених у певному порядку ікон. Структурі та декоративному оформленню українського іконостасу притаманні, на думку В. Свєнціцької, своєрідні й самобутні особливості, що відрізняють його від балканських і російських іконостасів. Про те, які то були особливості, не сказано. Встановлено, твердить авторка, що в XV—XVI ст. в українському іконостасі домінував майже тільки живопис. У XIV—XVI ст. українські іконостаси були невеликі й складалися з кількох поясів. Десь на межі XV—XVI ст. увійшов звичай ставити 12 празничних, або святкових, ікон. При розгляді іконографічної системи іконостасу виразно виявляються зв'язки з настінними розписами церков. Розміщення тематичних композицій та циклів образно підкреслювало символічне значення функціональних, конструктивних та просторових елементів церковної архітектури. Отак, в узагальнених, «обтічних» образах В. Свєнціцька пише про роль і значення іконостасу. Вона визнає, що іконостас в основному визначав тематику українських ікон.

Проблема українського іконостасу в мистецтвознавстві постала лише на початку XX ст. У 1916 р. історико-філологічний факультет Харківського університету оголосив тему для медальної роботи «Іконографія українського іконостасу». До конкурсу зголосився і автор цих рядків. Тоді ж ми написали роботу на цю тему [13]. В процесі збирання й нагромадження матеріалу для цієї праці з'ясувалося, що давні іконостаси на території Східної України не збереглися. Найдавніший, про який маємо відомості,— іконостас великої лаврської церкви. Професор М. Петров писав, що зроблено його було коштом і піклуванням князя Костянтина Острозького [14] (помер

[10] Свєнціцький І. Тематичний уклад стінопису церкви Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини (Самбір).— 1938.— № 10.

[11] Konstantynowicz J. B. Ikonostasis. Studién und Forschungen.— Lwów (Lemberg), 1939.— Bd. 1.

[12] Свєнціцька В. І. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 208—209.

[13] Професор Ф. Шміт опублікував про неї свій «Отзыв о медальном сочинении на тему «Иконография украинского иконостаса», под девизом «Лебедь» (Записки Харьковского университета.— 1917.— С. 65—70). Див. також його відгук: Наше минуле.— 1918.— Вип. 2.— С. 188—189.

[14] Петров Н. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной Академии.— К., 1914.— Вып. 3.

1533 р.). Павло Алепський бачив цей іконостас. За його словами, він був чудовий, але вже старий [15]. Збудовано іконостас соборної лаврської церкви, на думку М. Петрова, певно, після погрому Києва, що його вчинив у 1482 р. Менглі-Гірей. Іконостас цей не зберігся *, але з нього було зроблено, на бажання патріарха Никона, мідну литу копію-складень як зразок для іконостасу Ново-Єрусалимського монастиря, який будував Никон. Цинкографічну репродукцію цього складня опублікував і описав М. Петров [16]. Лита копія відтворювала структуру іконостасу і його різьбу; малярство ж (ікони) були скопійовані фарбами.

Спираючись на авторитет професора М. Петрова, у своїй статті 1916 р. ми трактували іконостас великої лаврської церкви, збудований заходами К. Острозького, як найдавніший збережений український іконостас, як пам'ятку XVI ст. Слідом за М. Петровим ми припускали, що характерні риси цієї пам'ятки збереглися у копії-складні, виготовленій на бажання патріарха Никона, яку опублікував М. Петров.

Розвиток ідейної та іконографічної програми іконостасу був тісно пов'язаний із традицією настінних розписів церков Київської Руси.

У 1961 р. нам довелося повернутися до теми про український іконостас, заново переглянути її. У Києві тоді було розшукано фотовідбиток складня лаврського іконостасу, виготовлений у 1890-х рр. Напис на фотовідбитку датує іконостас 1685 р. Отже, це не той іконостас, що його бачив Павло Алепський і котрий, як твердив М. Петров, був виготовлений заходами К. Острозького. Репродукцію фото лаврського іконостасу, що її опублікував М. Петров, було зроблено з цього, датованого 90-ми рр. XIX ст. фотовідбитку, лише відретушованого до невпізнання. Репродукція показала, що литво копії іконостасу не зазнало ніяких змін; малювання збереглося гірше, фарба подекуди облупилася, так що частину зображень розібрати неможливо. Фото не дає також уявлення про колорит живопису.

Сьогодні важко сказати, чи мав М. Петров документальні підстави приписувати виготовлення давнішого лаврського іконостасу К. Острозькому. Той іконостас, очевидно, був у 1685 р. або замінений новим, або перероблений чи ремонтований. Документальних даних, що ствердили б, який характер мав ремонт іконостасу в 1685 р., не маємо. Фото складня, особливо різьбленої декорації, свідчить, що майстер був під сильним впливом барокового стилю. Тому багато мистецтвознавців вважало весь іконостас бароковим. На нашу думку, такий висновок потребує значного обмеження. Уважне вивчення фото свідчить, що в 1685 р. іконостас був ремонтований, а не замінений цілком новим. У різьблених декораціях він набув яскравих

---

[15] Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века.— М., 1896.— Вып. 2.— С. 51.

* У 1718 р. він згорів. Після пожежі у вересні 1719 р. гетьман Іван Скоропадський погодився «іконостас сніцарською і малярською роботою зо всім, як належить, коштом своїм виставити». І. Скоропадський доручив різьбярську роботу чернігівському сніцарю Григорієві, що робив іконостас для Київського Михайлівського монастиря. По смерті І. Скоропадського (1722) про побудову лаврського іконостасу дбала його вдова Настя Марківна. Іконостаси бічних вівтарів намалював «своїм золотом і фарбами венецькими самими добрими» маляр Яким Глинський. Хто малював головний п'ятиверхий лаврський іконостас — не відомо. Знаємо, лише, що чотири намісні образи малював Стефан Любенченко, священик київської церкви Миколи Набережного. У 1810 р. цей іконостас, крім намісного ярусу, було розібрано для ремонту, а в 1896 р. знято три верхні яруси, так що залишився лише намісний ярус ікон.

[16] Петров Н. Альбом достопримечательностей...— С. 31.

барокових прикмет. Водночас зберіг немало від попереднього. Отже, правильніше буде вважати лаврський іконостас перехідним від доби Відродження до бароко. Про це докладно будемо говорити далі. Зараз же доцільніше ознайомити з фото 90-х рр. XIX ст. і короткими нотатками про нього.

Лаврський іконостас мав форму плоского видовженого по горизонталі щита. Ікони в ньому розміщені п'ятьма чітко розмежованими ярусами-тяблами. Всі ікони кожного ярусу однієї міри по висоті, витягнуті в одну горизонталь без вигину вгору центральної частини, як то звичайно бачимо в іконостасах другої половини XVII ст. Сюжети кожного ряду — одного порядку і не переходять з одного ярусу в інший. Себто у празничному ярусі вміщено свята і тільки свята, в апостольському — лише зображення апостолів і т. д. Порядок зображень за ярусами був такий: у верхньому ярусі зображені пророки, під ними — апостоли, під апостолами — свята, нижче вміщувано ікони намісного ярусу, а під ними — цокольні. Фото має підпис: «Фотографический снимок с металлического складня иконостаса Лаврской Великой церкви 1685 г., находящийся в ризнице Воскресенского, «Новый Иерусалим» именуемого, монастыря. Снято в Лаврской фотографии в 189 [?]»*. На фото — шість ікон, з яких чотири — під намісними образами і дві — під зображеннями архангелів. У цокольному ярусі можна розібрати лише одне зображення під намісним образом Богоматері — «Зустріч Єлисавети і Ганни». Решта зображень облупилися або не читаються.

У намісному ярусі чотири ікони. На карнизі над іконами вміщено написи. Крайня на північ ікона Антонія і Феодосія — на повний зріст. На задньому плані — зображення великої лаврської церкви. Написи: «Преподобни отець Феодос пр отець Антоній». За іконою Антонія й Феодосія — північні двері із зображенням архангела Михаїла. Далі — достегенне зображення Богородиці з написом М Ѳ, над нею — «Пітая радуйся». Поряд — царські врата з шістьма овальними медальйонами, їх зображення не читаються. Кожна половина царських врат завершується різьбленою коронованою головою орла у профіль.

На південь від царських врат вміщено достегенний образ Христа, напис нерозбірний. На розгорнутій книзі читається: «Прі [...] благо[...] Отца м.го[...] дуть готовя въ ц. от сла мира залка[...] вося ст [...]».

Слід зазначити, що тло «Спаса», як і всіх інших ікон іконостасу, гладке, не оздоблене ритим у левкасі орнаментом, як звичайно бачимо на іконостасних іконах другої половини XVII ст. Німби — як на іконі Спаса, так і на всіх інших — гладенькі, неорнаментовані. Ікона Спаса, як і Богородиці, визначається рисами монументального стилю.

Далі — південні двері із зображеннями архангела Гавриїла. Напис нерозбірливий. Обидва архангели зображені на повний зріст, в однаковому вбранні. У Михаїла в правій руці меч, у Гавриїла — сфера. Далі на південь — ікона «Успіння Богородиці». Напис нерозбірний.

У празничному ярусі вміщено 12 ікон і «Нерукотворний Спас» у центрі над царськими вратами. На карнизі над іконами — написи. По ряду з півночі на південь: 1. «Рождество пре[...] [Бцы]», 2. «Введеніє пре Бцы», 3. «Благо-

* Живописні зображення іконостасу на металевому складні намальовані й частково обсипалися. Не всі однаково виразні. Остання цифра дати фотографування обірвана.

віщеніе [...] Бцы», 4. «Рождество Гда Іс̃ Хр̃», 5. «Стрітеніє гдн̃е», 6. «Богоявленіє», «Нерукотворний Спас», 7. «Віханіє» Бо [...]», 8. Напис нерозбірний. Зображення пошкоджене, але постать Христа вказує на те, що це «Зішестя до пекла». Подібну композицію вміщено між зображеннями святкового ярусу на іконостасі собору Чернігівського Єлецького монастиря. 9. «Вознесеніє Гда», 10. «Сошествіє Св. Дх̃а», 11. «Преображеніє» (напис не читається), 12. «Воздвиженіє [...] на Кр.та» *.

У деісусному ярусі зображення розміщено з півночі на південь у такому порядку: 1. Стый ап [Фи]лип, 2. Стый апль Варфоломей, 3. Стий апль Андрей, 4. Стый апль єв Марко, 5. [...] [Мат]фей, 6. [...] Петр. Напис над богородично-предтеченським «Деісусом» не читається. Євангеліє у руках Христа згорнуте. Одяг — хітон і гіматій, 7. [...]ти Ап П[авел], 8. [...] Іоан, 9. [...] Ы апл. і єв Лука, 10. [...] Іаков, 11. Стый ап. [Си]мон, 12. [...] [Фо]ма. Усі постаті зображено на повний зріст, на 3/4 звернуто до центра. Написи вміщено над ярусом на карнизі.

Ярус з пророками має вісім медальйонів. Північний медальйон — з двома зображеннями; крайнє зображення втратило напис, друге — має напис «[і]єра[мія]». Другий медальйон з пророками: «[І]єзекіїль» — у нього на згортку напис: «[і] Аз віді купину»: перший у лівій руці тримає двері, другий — купину. Третій медальйон має зображення: «Пророк двидь», на згортку в нього напис: «Аз віді киво», в лівій руці — кивот. Четвертий медальйон із зображенням «[...]» ро: Ааро[н]; на звитку написано: «[...]жезл»; у лівій руці він тримає жезл. У центрі ярусу — образ «Знамення Богородиці». На п'ятому медальйоні — зображення пророка Захарія. На згортку текст: «провидьх [свє]щник». На шостому медальйоні зображено пророка «Солом», на звитку — текст «премдрость [созда храм»], у правій руці пророка — модель храму. На сьомому медальйоні бачимо зображення двох пророків: «[...] Іс[ієсей]», на згортку в нього текст: «Аз виді клищу», в правій руці — кліщі з жариною та «[П]р І[яков], на згортку — текст: «аз виді лестви[цу]», в правій руці — драбинка. На восьмому медальйоні — зображення двох пророків, лівий має на згортку напис: «азь виді руно», а в правій тримає руно. Це пророк Гедеон. Крайній південний на згортку має слова: «аз віді го[ру]». Це пророк Данило. У руці він тримає «гору». Всі зображення пророків достегенні.

Завершує центральну частину різко окресленого прямокутника іконостасу трапецієподібний щит. Середину його заповнює барельєфне «Розп'яття з предстоячими Марією та Іваном Богословом і двома ангелами позад трону»; хрест — семикутний, «ставропігійський». З боків до різьблених колон обрамлення, що замикає «Розп'яття», приточено два щитки з барельєфними зображеннями Антонія та Феодосія. Нижню сторону трапеції заповнюють три медальйони. У крайніх намальовано зображення «Христос несе хрест» та «Христос у хламиді знущання». Зображення на центральному

* Ярус празничних ікон втроє нижчий за намісний. Порядок свят — календарний. Усі ікони празничного ярусу писані на дошках одного розміру, тому порядок їх міг бути змінений. І справді, ікони 3, 4, 6 спочатку висіли в тому порядку, в якому справляють свята за календарем церковного року, що починався 1 вересня, а пізніше переміщені й висять у такому порядку: 1, 2, 6, 3, 5, 4, тобто маємо спробу замінити календарний порядок на хронологічний. У південній половині ярусу витримано календарний порядок, лише замість «Успіння» вміщено «Воздвиження».

медальйоні не читається (облупилося). Прикрашає трапецієподібний щит коронка. У центрі її зображення Бога-Отця з Духом Святим у лоні.

Лаврський іконостас був скомпонований як архітектурний фасад, витриманий у спокійних ясних пропорціях, з чітким гармонійним поділом на складові частини. Іконографічна система його визначається продуманою ідейною логічністю побудування, суцільністю та завершеністю композиційного задуму: іконостас великої лаврської церкви — видатна за своїм значенням пам'ятка.

У нас твердо запанувала думка, що так звані барокові мотиви з'явилися в Україні лише наприкінці XVII ст. Наскільки цей погляд неслушний, переконливо доводить якраз лаврський іконостас. Мотиви його різьби за характером справді барокові. Водночас у лаврському іконостасі ми спостерігаємо низку характерних рис, що стверджують його належність до найдавнішого типу іконостасів, відомих нам. Він виразно затримав традиції тяблового строю у всіх ярусах. Його ікони розміщені на плоскій перегородці, що не має підвищення центральної частини, як то бачимо, наприклад, на точно датованому (1669—1676) іконостасі Успенської церкви Єлецького монастиря у Чернігові. Таке підвищення центральної частини іконостасу — характерна для бароко риса. У празничному ярусі лаврського іконостасу образ «Воскресіння Христа» подано в символічній редакції «Зішестя до пекла» і міститься у південній половині ярусу. А центр празничного ярусу посідає «Нерукотворний Спас». У всіх іконостасах XVII ст. «Нерукотворний Спас» з празничного ярусу переміщається до арки над царськими вратами, а центр ярусу займає «Тайна Вечеря» в історичній редакції. Ікони лаврського іконостасу не мають ритого орнаментального тла, що бачимо на всіх іконостасних іконах XVII ст. Не мають ритих окрас і німби, тоді як на деяких іконах у XVI ст. німби з ритим орнаментом з'являються [17]. Найнадійніше датує первісний вигляд лаврського іконостасу намісна ікона Антонія і Феодосія. Між постатями святих художник намалював зображення великої лаврської церкви. Вигляд печерської церкви дуже часто подано на фортах книг лаврського друку. Змінювався після репарації вигляд церкви — змінювалося і зображення її на гравюрах, уміщених у сучасних лаврських книгах. Найстаріший вигляд лаврської церкви знаходимо у виданні «Беседи Іоанна Златоустого» 1623 р., де церква після репарації Є. Плетенецьким мала лише одну баню; в південно-західному куті бачимо низеньку прибудову-капличку під двосхилим дахом; над північним нефом видно двосхилий дашок. Пілони на межі нефів із заходу підпирали контрфорси. Саме в такому вигляді зображено велику церкву на гравюрі, що її вміщали видання лаврської друкарні у 20-х рр. XVII ст. [18]

У виданнях часів Петра Могили на гравюрах печерська церква має уже п'ять бань, зовсім інакше виглядає західний фасад. Це доводить, що Могила «зпачно внутрь и зевнутрь поновил оную». Вигляд печерської церкви на іконі Антонія і Феодосія іконостасу лаврської церкви цілком такий,

[17] Образ «Благовіщення» з Наконечного, 1579 р., пензля Федуска з Самбора (див.: Історія українського мистецтва: У 6 т.— Т. 2.— Іл. 190), ікони із кам'янецького іконостасу (Свєнціцький І. Іконопись...— Іл. 35—38).

[18] Репродуковано: Історія українського мистецтва: У 6 т.— Т. 2.— Іл. 246 (див. також: Січинський В. Архітектура в стародруках.— Львів, 1925.— Табл. XIV—XV; Холостенко М. В. Успенський собор Печерського монастиря // Стародавній Київ.— К., 1975.— С. 163—168).

яким ми бачимо його на форті згаданих «Бесід» 1623 р. Виходить, що, іконостас не можна датувати пізніше як 1620 р. А архаїчні особливості лаврського іконостасу, що ми їх зазначили раніше, змушують віднести дату створення принаймні на кінець XVI ст.

Слід підкреслити, що іконографія українського іконостасу, його характерні риси (склад і порядок ярусів) у другій половині XVI ст. були вже твердо усталені, загальновизначені й загальновідомі. Василь Загоровський у своєму тестаменті 1577 р. заповів, щоб до церкви Вознесіння у Суходолах (на Волині) «образи, як Деісус, так намісні ікони, празничні й пророцькі аби відповідно до потреби і порядку церкви нашої християнської гарно намальовані були» [19]. Кількість і порядок ярусів іконостасу В. Загоровський визначає так само, як це ми бачимо і в лаврському іконостасі. Про деталі він нічого не згадує, бо, очевидно, всім було відомо, як треба малювати іконостас, щоб він відповідав «потребам і порядку нашої церкви».

Кінець XVI ст. для Києво-Печерської лаври був важкий і тривожний. Польський уряд, шляхта вели шалений наступ на українську націю і її культуру. Економічну і політичну боротьбу з польською агресією розгорнула козаччина з її оплотом — Запорозькою Січчю під гаслами боротьби за православ'я проти католицизму. Проти Ватикану, озброєного школами, літературою, чернечими орденами на чолі з єзуїтами, виступала православна церква — монастирі, братства, школи. Ідеологічна боротьба набула в XVI—XVII ст. гострих, напружених форм. У Львові при Успенському братстві організується гурток учених, школа, закладається друкарня. В Острозі засновано академію. При Острозькій академії теж функціонувала друкарня. Наприкінці XVI ст. за архимандрита Єлисея Плетенецького високо підноситься значення Києво-Печерської лаври як одного з наймiцніших осередків боротьби проти наступу польсько-латинських сил. Лавра набула особливо великого значення у зв'язку з тим, що київський митрополит Михайло Рогоза після Берестейського собору перекинувся до уніатів. Є. Плетенецький згромадив у лаврі видатних учених того часу, заклав друкарню, розвинув широку видавничу діяльність. Книги, що їх видавала лавра, були щедро і на високому мистецькому рівні оформлені й ілюстровані. Крім учених, письменників, лавра, отже, згуртувала художників і граверів. А в 1615 р. сім'ю лаврських художників посилює гурток учених, що зосередила навколо себе Київська братська школа. До нас дійшли глухі звістки, що Є. Плетенецький репарував печерську церкву, дбав про її «благоукрашення», про «благолепіє служіння». На жаль, точніших відомостей про ці заходи не маємо.

У «благоукрашенні» великої лаврської церкви іконостас посідав значне місце. На глядача він мав впливати не лише красою живопису та різьби. Наочно, у приступній формі іконостас роз'яснював основні догмати православ'я [20]. У добу, коли національна боротьба прибрала форму боротьби

[19] Архив Юго-Западной России, изд. Временною Комиссиею для разбора древних актов.— К., 1859.— Ч. 1, т. 1.— С. 797.

[20] Павло Алепський підкреслював особливості (в іконографічній схемі й тематичній програмі) українського іконостасу. Він звернув увагу на те, що в українських іконостасах праворуч від «Деісуса» малювали апостола Павла, підкреслюючи цим його пріоритет між апостолами. Католики ж на чільне місце ставили апостола Петра, який передав владу римському папі,— цим папи обгрунтували свої домагання на зверхність над православними патріархами (див.: Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие...— Вып. 2.— С. 38).

релігійних систем, іконостас відігравав велику агітаційну роль. Наскільки лаврський іконостас актуально розвивав суть православ'я, свідчить те, що московський патріарх Никон узяв його за зразок для новозбудованого Ново-Єрусалимського монастиря. А духовний собор у Москві 1666—1667 рр. визнавав канонічно правильною іконографію саме українського (київського) іконостасу.

Репараційні роботи в Києві першої половини XVII ст. виходили з настанови зберегти старожитність церков (як її тоді розуміли), довести, що зруйновані знамениті церкви — пам'ятки східного православ'я ще великокнязівських часів. Католики у своїх полемічних працях намагалися це заперечувати. Саме тому лаврський іконостас свідомо утримує архаїчні риси.

Слід звернути увагу на тип зображення Христа у лаврському іконостасі (намісний ярус). Типові, характерні риси його голови (принципи побудови, пропорції) відмінні як від типів зображення Христа, що ми бачили на українських іконах попередніх віків, так і від типів зображення Спаса, що панували в сусідніх народів. Створений у колі київських майстрів, цей виразно національний тип у XVII і першій половині XVIII ст. панував на просторі всієї України: від Слобожанщини до Закарпаття і навіть у православних церквах Словаччини. Відображено цей тип Христа також у гравюрах київських друків (Тріодь пісна 1627 р. та багато інших). Ці книжки також прислужилися поширенню згаданого типу зображення Христа.

Лаврський іконостас свідчить про значну творчу роботу, прогресивні процеси, що відбувалися у колі київських художників, про наближення цих митців до позицій реалізму. Про це, між іншим, цілком виразно писав Павло Алепський [21].

Побудова лаврського іконостасу вимагала значних коштів. У XVI та на початку XVII ст. лавра такими коштами не володіла. І, мабуть, М. Петров мав рацію, припускаючи, що збудував лаврський іконостас Острозький, тільки не Костянтин, а його син, теж Костянтин (помер 1608 р.) [22]. Ми точно не знаємо, коли збудовано лаврський іконостас, проте в ньому виразно проступають характерні риси, дух доби Відродження. Прозора ясність композиції, гармонія цілого і його складових частин відображають світлий оптимізм гуманістичного світовідчування. Ікони чітко розміщені прямолінійними, горизонтальними тяблами, а в іконостасах XVII ст. під впливом нових архітектурних смаків прямолінійність ярусів зникає, натомість приходить вибагливе криволінійне розміщення образів. Але в іконографії іконостасу (склад і порядок зображень) усе залишається без змін, таким же, як і в XVI ст.

Лаврський іконостас XVI ст., його іконографія були тим наслідком, до якого прийшов український іконстас у своїй історичній еволюції. Це — зеніт його розвитку. Якими шляхами йшов цей розвиток, які були його попередні етапи, нині сказати не маємо змоги. Лаврський іконостас незаперечно свідчить, що до XVI ст. український іконостас уже досяг повного

[21] Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие...— Вып. 2.— С. 41.

[22] К. Острозький-молодший справді був благодійник лаври, але опікувався не лише нею. У 1605 р. він викликав до Києва В. Красовського та доручив йому репарацію Кирилівської церкви, і Красовський «тую запустілую і заваленую від давніх часів церков[...] мури обваленої, верх самий дирявий [...] оправив». К. Острозький-молодший не обмежувався Києвом. У Переяславі він 1586 р. збудував дерев'яну Успенську церкву, ту саму, де за Богдана Хмельницького відбулася церемонія укладення союзу України з Росією (церква згоріла 1660 р.).

розвитку в усіх частинах, виробивши закінчену своєрідну і характерну систему, свою національну форму. Ця система в XVI ст. виступала як така, що остаточно склалася і викристалізувалася. Це підтверджують збережені видатні іконостаси XVII ст., такі, як іконостас П'ятницької церкви 1644 р. у Львові, іконостас Свято-Духівської церкви 1649 р. у Рогатині, Успенської церкви Єлецького монастиря у Чернігові [23], бездричанський, водянський — на Слобожанщині та інші. Ця система утримується протягом усього XVII ст. Наприкінці XVII ст. вона починає порушуватися. Цей процес тягнеться протягом XVIII ст. Остаточно розкладається стара іконографія українського іконостасу на початку XIX ст. Отже, ми маємо змогу спостерігати тільки другу половину історичного процесу: від зеніту до моменту розкладу українського іконостасу.

XVII ст. в історії українського народу — доба бурхливої політичної й соціальної визвольної боротьби, а водночас інтенсивної національно-культурної творчости. Однією з ділянок, на якій ця творчість яскраво позначилася, був іконостас. Дослідивши іконостаси XVII ст., ми дійшли певних висновків.

Отже, українські іконостаси мали яскраво виявлене архітектурно-скульптурне оформлення. Так, найкраще збережений іконостас в церкві села Бездрика трактується як архітектурний фасад складних динамічних форм [24]. Поділений на чотири основні яруси пишними — то прямими, то ламаними, то вибагливо прямолінійними карнизами, він має чітко виділену центральну вертикальну вісь. Комплекси зображень об'єднані в живописно трактовані групи. Яруси намісних ікон та їх цокольні субкомпоненти розміщені кожен в одній горизонталі. Але різьблене облямування «Нерукотворного Спаса» (над царськими вратами) у вигляді трицентрової арки та «Воздвиження» і «Покрова» (над північними та південними дверима, що мають обрамлення трапецієподібної форми) врізаються у ярус асиметрично розміщених медальйонів із празничними зображеннями. У центрі цього третього, празничного ярусу, в найвищій його точці, вміщено витягнутий у горизонтальному напрямку восьмигранник («Тайна Вечеря»). Цей восьмигранник фланкують дві вузькі, високі, завершені заокругленнями дошки з постатями на повний зріст («Яким і Ганна»).

У четвертому ярусі в центрі—найбільший за розміром в іконостасі образ Деісуса з півциркульним завершенням. З обох боків образа по шість зображень апостолів, уміщених на вузьких дошках із скошеними верхніми кутами. Дошки із зображеннями апостолів утворюють дві похилі лінії, що понижуються від центра до країв. Найдинамічніше скомпоновано верхній ярус. В центрі його — картуш у формі ускладнено-розірваного фронтону із «Знаменням Богородиці» у восьмикутних рамцях. Борти цього ярусу мають форму двох половинок теж розірваного і розсунутого фронтону. На кожному з них — три круглі медальйони з «пророками». Кожну трійку

[23] Історія українського мистецтва: У 6 т.— Т. 2.— Іл. 203, 206; Картины церковной жизни Черниговской епархии из IX-вековой ее истории.— К., 1911.— Табл. после с. 12.

[24] Іконостас села Бездрика раніше належав Михайлівській надбрамній церкві Сумського чоловічого монастиря. У XVII—XVIII ст. цей монастир був визначним культурним осередком на Слобожанщині. У ньому писали й прикрашали малюнками рукописні книги (кілька їх збереглося). Ченці бралися також і до малярства. Один із них, Ілля, вчився у Києві. Взагалі, Сумський монастир мав з Києвом живі зв'язки. Про іконостас докладніше див.: Фомин П. Церковные древности с. Бездрика, Сумского уезда.— Х., 1916.

медальйонів скомпоновано у вигляді трикутника. Над «Знаменням» підноситься «Розп'яття з предстоячими Марією та Іваном Богословом» (на трьох відокремлених вузьких і високих щитках). Правий і лівий край іконостасу завершують дві такі ж вузькі й високі дошки з образами предстоячих Марії-Магдалини та сотника Корнилія. Медальйони празничного ярусу охоплює різьблене визолочене мереживо. Зображення апостолів відділяють тендітні різьблені прозорі колонки на консолях з капітелями. «Деісуса» і намісні ікони фланкують теж різьблені ажурні колони, пишно сплетені з важчих, ніж в апостольському ярусі, орнаментальних мотивів. Золочена різьба іконостасу грає, мерехтить, міниться і разом із соковитою і гармонійною колористикою живопису створює надзвичайно ефектну, багатоголосну симфонію *.

Відомі нам визначні іконостаси XVII ст., хоч і різняться розмірами, композицією, характером орнаментальних мотивів, репрезентують один, основний, іконографічний тип. Іконографія іконостасів XVII ст. (типовим зразком їх є бездричанський іконостас) була така: іконостас звичайно мав п'ять ярусів. У кожному ярусі розміщувано сюжети тільки одного порядку. Послідовність і порядок ярусів незмінно залишалися ті самі. Угорі містилося «Розп'яття з предстоячими», звичайно кожна постать — на окремій обрізаній по контуру дошці. Перший верхній ярус — пророки; у центрі його — «Знамення Богородиці» із сином у лоні. Під пророками міститься ярус зображень апостолів із богородично-предтеченським «Деісусом» у центрі. Нижче розміщали свята в календарному порядку церковного року, починаючи з 1 вересня, у напрямку з півдня на північ. Їх було то 12 («двунадесяті свята»), то 14 — «двунадесяті свята» та два свята іншого кола. У центрі празничного ярусу була ікона «Тайна Вечеря» в історичній (а не символічній) редакції. Над самими царськими вратами завжди вміщали образ «Нерукотворний Спас» (у редакції «плпт Авгаря»). На різьблених царських вратах на кожній половині було три медальйони. У двох медальйонах зображали «Благовіщення»: в одному — Марія, у другому — архангел Гавриїл, а в чотирьох — по євангелістові. Якщо в іконостасі було кілька царських врат, то на всіх повторно містили ті самі зображення. На південь від царських врат стояв образ Христа, на північ — Богородиці. Храмову ікону завжди ставили за південними дверима. Останні місця у

---

* Ось як, наприклад, було вирішено в кольорах образи намісного ярусу бездричанського іконостасу: праворуч від царських врат стояв образ Христа. Тло ікони — золоте, з рельєфним орнаментом. Одяг зберігав характерні й улюблені сполучення кольорів доби Відродження. Нижня одежа (хітон) — червона, з дрібними золотими квіточками, а верхня (гіматій) — синя, з великими, теж золотими квітками. По другу сторону царських врат стояла ікона Богородиці. У неї хітон білий, а гіматій червоний, із золотими квітами; у дитини біла сорочка і золотий плащик на червоній підкладці. Поряд стояв образ Миколая. Основні барви його: білий підрізник, на ньому коричнева із золотом пляма («палиця»), блідо-зелений на червоній підкладці фелон. Поверх фелона знову біла широка смуга омофора з червоними по ньому хрестами, що вносять у кольорову гаму елемент несподіваної гостроти. Ще складніше й вишуканіше скомпоновано декоративну гаму кольорів на іконі «Собор архангелів». Тут на золотому ритованому фоні з одного боку виграє блідо-зелена туніка і блідо-бузковий хітон із золотими квітами та червоний плащ у архангела Михаїла і біла нижня одежа з бузковим хітоном та червоним плащем архангела Гавриїла — з другого боку. На південних дверях — архидиякон, у нього зелений стихар з білим комірцем на червоній підкладці, обшитій рожевим позументом. Стихар перерізає бузковий орар. Так виграє дзвінкими, радісними кольорами весь іконостас.

намісному ярусі посідали ікони святих — патронів ктитора і т. ін. Під намісними образами часто розміщали ярус цокольних ікон.

Якщо порівняти іконографію українських іконостасів XVII ст. з іконографією іконостасів російських, балканських, кавказьких, то побачимо, що в низці пунктів всі іконостаси мають спільні риси. Це свідчить про їх спорідненість. Водночас український іконостас у своїй іконографії має риси, які належать тільки йому.

Найважливіші риси, що визначають український іконостас, такі: 1) однорідність зображень кожного ярусу, 2) твердий порядок ярусів, 3) обов'язкова наявність в іконостасі образа «Нерукотворний Спас», 4) уміщення його над царськими вратами, 5) розміщення свят у календарному порядку з іконою «Тайна Вечеря» в історичній редакції над «Нерукотворним Спасом» *.

Першу характерну рису українського іконостасу — однорідність зображень кожного ярусу, втілену в нас із переконливою послідовністю, ми не можемо виявити в іконостасах інших народів. Так, у північноросійських іконостасах, за М. Сперовським, апостольський ярус в одних іконостасах складався тільки із зображень апостолів, в інших тут уміщали зображення і святителів, і мучеників, у ще інших — святих. Перший тип, як слушно зауважує М. Сперовський, розвинувся з купольної композиції «Воскресіння» — «Зішестя до пекла» **, а другий тип — з триморфного «Деісуса» [25].

Немає сюжетної однорідности в кожному ярусі й у болгарських та сербських іконостасах.

Що стосується іншої риси — усталеного порядку ярусів, то треба сказати, що північноросійські, кавказькі та південнослов'янські іконостаси над намісним ярусом переважно мають деісусний, а вже вище — празничний яруси.

Третю рису, характерну для України,— обов'язкову наявність в іконостасі образа «Нерукотворний Спас»,— підкреслив ще Павло Алепський. Ні в яких інших іконостасах вона не виявляється так чітко і ніде так міцно і так довго не трималася (дожила до XX ст.). У північноросійських іконостасах «Нерукотворний Спас» часом трапляється, але його розміщують у верхніх ярусах.

Свята у північноросійських іконостасах розміщали часто у хронологічному порядку. В болгарських іконостасах їх іноді приєднують до флангів деісусного ряду [26].

Відмінні від інших іконостаси Східної України ще й тим, що в них немає страсного та праотецького ярусів, які мають північноросійські

---

* Вибором сюжетів і порядком їх розміщення у цьому ярусі український іконостас проводить зовсім іншу ідею, ніж, наприклад, та, котру втілено у стінопису церкви в Дафні. Це свідчить про те, що український іконостас пройшов довгий шлях, поки виробив згаданий порядок.

** У рукопису помилково — «Воскресіння» — «Друге пришестя».

[25] Сперовский Н. Старинные русские иконостасы. Див. також: Бетин Л. В. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв.— М., 1970; его же. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Там же.— С. 41—72.

[26] Покрышкин П. Православная церковная архитектура XVII—XVIII вв. в нынешнем Сербском королевстве.— СПб., 1906; Койчев М. Резбарското изкуство в България // Известия на Българското археолошко дружство.— София, 1910.— Кн. 1.

іконостаси. Страсний ярус у новгородських іконостасах був уже в XVII ст. [27], а у XVIII ст. там же з'являється й праотецький ярус [28]. Не має український іконостас і ярусу «муки апостолів». Цей ярус спостерігаємо, правда, тільки в північноросійських іконостасах.

Сказане приводить нас до висновку, що український іконостас — окрема й особлива редакція східних іконостасів. У загальних рисах його іконографія найбільше наближається до іконографії північноросійських іконостасів.

Досі ми говорили про загальну схему українського іконостасу і визначили його місце серед аналогічних пам'яток інших народів Сходу. Але схема, що ми її накреслили, все ж таки — лише схема. У низці іконостасів знаходимо цю схему в тому вигляді, у якому ми подали її. Але у великій частині пам'яток цю схему бачимо ускладненою деякими, на перший погляд незначними, додатками й відмінами. Так, в іконостасі Густинського монастиря, згідно з його описом, який зробив Павло Алепський, крім зображень, передбачених схемою, маємо й додаткові: дияконів у стихарях з кадилами й священиків у фелонах. Крім того, у нижньому ярусі містилися точно не локалізовані зображення православних пап, архієреїв — по одну сторону царських врат та святих дияконів і мучеників — по другу [29]. В іконостасі з Рогатина (1649) на цьому місці були зображення святителів Григорія і Василя.

В іконостасі Михайлівської церкви села Бездрика, що дійшов із XVII ст. у повному складі й без змін, над царськими вратами обабіч «Тайної Вечері» вміщено зображення праведного Якима — з правого боку та Ганни — з лівого. Збереглися рештки іншого іконостасу XVII ст.— з Михайлівської пустині Лебединського повіту, в якому теж були зображення Якима та Ганни [30], близькі типом і розміром до бездричанських. Вони, отже, посідали в іконостасі Михайлівської пустині ті ж місця, що і в бездричанському. Був ще один іконостас, у якому знаємо зображення Якима і Ганни,— іконостас великої лаврської церкви у Києві, збудований у першій половині XVIII ст., після великої пожежі 1718 р. Та цей іконостас належав до тих, у яких процес розкладу класичної схеми зайшов уже дуже далеко, і тому тут зображення Якима і Ганни потрапили на самий верх, вище від пророчого ярусу, до бази «Розп'яття», що вінчало іконостас.

Виникає запитання: як розглядати зазначені додатки до схеми? Ігнорувати їх неможливо. Залишається два шляхи. Можна припустити, що іконографія усіх наших іконостасів XVII ст. витримана в одній схемі, лише окремі пам'ятки виділяються деякими відмінами. Це має свідчити про те, що всі вони походять від одного спільного пратипу. З часом ідея, закладена в цей пратип, у свідомості майстрів, авторів іконографічних систем, стала слабнути і, під впливом подальших сторонніх впливів, почали з'являтися нові додатки, хоча сама схема за традицією ще утримувалась у свідомості. У такому разі, щоб виділити риси пратипу, треба було б ці додатки усунути, залишивши елементи, спільні для усіх пам'яток. Саме так і роблять

[27] Сперовский Н. Старинные русские иконостасы // Христианское чтение.— 1892.— Нояб.—дек.— С. 522—523.

[28] Там же.— Янв.— февр.— С. 9.

[29] Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие...— Вып. 2.— С. 88—90.

[30] Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини XVII—XVIII вв.— Х., 1928.— Табл. XIX, 1.

дослідники, що вивчали північноросійські іконостаси,— Є. Голубинський, В. Треньов і, особливо, М. Сперовський. Останній, зокрема, визнав, що його особисті спостереження над пам'ятками обмежувалися тільки Новгородом з околицями та музеями Петербурга. Порівняння власних спостережень з описами інших давніх іконостасів привели його до висновків, що іконографія усіх іконостасів тотожна, принаймні в головних рисах. Різниця між ними полягає лише в деталях. Таку одноманітність давніх російських іконостасів М. Сперовський пояснював консерватизмом давнього мистецтва, що не припускав швидких і свавільних змін. Це й давало, на думку М. Сперовського, йому право робити висновки, що стосувалися не тільки новгородських, а усіх давніх російських іконостасів [31].

Але на деталі, що відрізняють один іконостас від іншого, можна і треба дивитися інакше. Давно вже висловлено думку про зв'язок іконографії іконостасу із стінними розписами давніх храмів [32]. Вивчаючи старовинні розписи, ми бачимо, що вони в різних храмах далеко не однакові своїм іконографічним складом. І не тільки в пам'ятках різних епох, а й у храмах однієї доби, тієї самої місцевости. Виникає запитання: від якого саме типу розпису і якого часу пішли всі іконографічні типи іконостасів? І чи можна всі іконостаси, відкидаючи оті «незначні відміни в деталях», зводити до єдиного типу? Чи не правильніше буде думати, що давні іконостаси (як українські, так і північноросійські, грузинські, болгарські, сербські та інші) походять не від одного, а принаймні від кількох типів, які з'являлися на зміну кільком системам церковних розписів? Тоді картина розвитку іконостасів виглядає зовсім інакше.

Перші розрізнені й несмілі спроби замінити стінні розписи дерев'яними іконостасами з часом усе ширше входять у побут. Потім вони, іконостаси, підпорядковуються певній догмі й починають втрачати різноманітність. Різниця між окремими редакціями іконостасів зменшується, згладжується, і коло зображень наближається до певної схеми, утримуючи, однак, від колишньої різноманітности в типах оті «незначні дрібниці». У такому разі, ці «дрібниці» набувають великого значення для іконостасів, а ще більшого — для вивчення зниклих систем розписів. Оцінюючи згадані «дрібниці», не можна, розуміється, зовсім забувати про можливість і пізніших нашарувань та змін, що також мали місце. Треба тільки в кожному окремому випадку розцінювати оті «дрібниці», беручи до уваги обидві можливості.

Базуючись переважно на свідченнях пам'яток, ми мусимо визнати, що вміщення зображень Якима і Ганни в бездричанському іконостасі над царськими вратами обабіч «Тайної Вечері», тоді як в іконостасах того ж часу в Успенському соборі Єлецького монастиря у Чернігові, у Борисоглібській церкві села Водяного на Харківщині цих зображень немає, не випадковість і не мистецька сваволя. Це безперечний доказ того, що в період формування схеми в українському іконостасі існували не одна редакція, а принаймні дві. Найкраще таке припущення підтверджують дві системи церковних розписів; в одній зображення Якима і Ганни є, у другій — немає.

В Україні не збереглися розписи ні однієї, ні другої системи. Але в Спасі-

[31] Див.: Сперовский Н. Старинные русские иконостасы.
[32] Покровский Н. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских // Труды XI Археологического съезда в Ярославле.— М., 1890.— Т. 1.

Нередиці в Новгороді вони є: на східному боці купола — «Нерукотворний Спас», на північному і південному боках — образи Якима і Ганни, у вівтарі, на стіні апсиди,— «Євхаристія». Якщо ці зображення спроектувати на площину іконостасу, то вони розмістяться так: у центрі — «Нерукотворний Спас», по боках — образи Якима і Ганни, [redacted] внизу — «Євхаристія» — «Тайна Вечеря» в історичній редакції. Без сумніву, в типі розпису, [redacted] якого виріс іконостас із села Бездрика, усі ці зображення були розміщені саме в такому порядку. Що стінні розписи із зображенням Якима і Ганни існували і в Україні, підтверджують факти, які розкривають процес трансформації й переміщень однієї частини згаданого комплексу зображень («Нерукотворний Спас», «Яким і Ганна», «Євхаристія», власне, «Євхаристії»). У Національному музеї у Львові зберігаються царські врата середини XV ст. із Домажира [33]. На цих вратах угорі на обох половинках є зображення «Євхаристія», подібне до тієї редакції, що і в мозаїці Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря, але [redacted] стилі, який стоїть ближче до книжкових мініатюр. У Волинському сховищі старожитностей переховувалася ікона 1621 р., розбита на три поля (нині — в Харківському художньому музеї). У крайніх полях розміщено зображення причастя Христом апостолів під двома видами, як і на царських вратах XV ст. з Домажира, [redacted] центрі — «Нерукотворний Спас». Отже, як показує ця ікона, «Євхаристію» у XVII ст. на Волині розміщувано вже над царськими вратами. Вміщали «Євхаристію» на царських вратах і в північноросійських іконостасах. З часом, як показують північноросійські пам'ятки, «Євхаристія» теж переміщається поверх царських врат: спочатку — на «подзо», пізніше переходить ще вище, у празничний ярус, і тут, асимілюючись з ідеєю ярусу, втрачає риси символічної редакції та перетворюється на картину «Тайна Вечеря» в історичній редакції. Без сумніву, таке пересування відбувалося і в тому прототипі іконостасів, від якого походить бездричанський. Перша ланка цього процесу в нас є. Це царські врата з Домажира, наявна і друга ланка — ікона 1621 р. з Волинського сховища старожитностей, де «Євхаристія» перемістилася [redacted] царських врат угору, зайнявши місце обабіч «Нерукотворного Спаса». Є й остання ланка — бездричанський і єлецький іконостаси, де «Тайна Вечеря» уже в історичній редакції міститься у празничному ярусі. Тоді «Нерукотворний Спас», не міняючи свого місця, займе положення нижче «Євхаристії» — «Тайної Вечері», що ми бачимо в бездричанському іконостасі. Подібне переміщення, очевидно, відбулося і з образами Якима та Ганни. Тільки на цей раз ми не маємо пам'яток, у яких можна було б докладно простежити процес поступового переміщення цих образів.

«Нерукотворний Спас», що незмінно протягом XVII, XVIII, [redacted] в багатьох пам'ятках — і XIX ст. зберігається в українському іконостасі над царськими вратами, свідчить, безперечно, про залежність наших іконостасів від таких українських розписів, у яких цей образ міститься над аркою, що відділяє вівтар від нефа. У Київській Софії, Троїцький каплиці в Любліні, розписаній українським майстром Андрієм [redacted] 1418 р., «Нерукотворний Спас» уміщено над замком підпружної арки [34]. На цьому ж місці образ Спаса

[33] Свєнціцький І. Іконопись...— Іл. 24.

[34] [Схему розписів наведено у кн.: Różycka-Bryzek A. Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego.— Warszawa, 1983].

знаходимо також у розписах Спаса-Нередиці в Новгороді та в соборі Псковського Спасо-Мирозького монастиря.

Тепер розглянемо докладніше зображення на окремих частинах іконостасів.

Царські врата. У XVII ст. царські врата мають шість медальйонів: у двох — зображення «Благовіщення» (Марія — окремо і архангел — також окремо), у решті — образи чотирьох євангелістів. Зображення «Благовіщення» з'явилося тут або пізніше, або походить від іншого прототипу. Про це свідчать царські врата з Домажира, на яких зображено «Євхаристію», під нею на обох половинах у чотирьох клеймах — чотирьох євангелістів. Сюжету «Благовіщення» на них немає. Той же процес шукання і становлення іконографії царських врат відображають царські врата із збірки М. Лихачова, на яких ще зберігається зображення Євхаристії, але вже є й «Благовіщення» [35]. У російських іконостасах «Євхаристія» широко вживалася ще в XVII ст. На Наддніпрянщині процес кристалізації іконографії царських врат загалом закінчився в XVI ст., натомість у Галичині він тоді ще не завершився: про це свідчать царські врата з Либохорів, основним сюжетом яких є зображення святителів, вивершені «Нерукотворним Спасом» [36].

У XVII ст. «Євхаристії» на царських вратах звичайно не було, тут уміщувано «Благовіщення» із зображенням євангелістів.

У розписах давніх церков «Благовіщення» містилося на західних боках передвівтарних стовпів обабіч головної апсиди (Київ—Софія, Люблін—Троїцька каплиця) і звідси у вигляді двох окремих зображень перейшло, коли іконостас закрив апсиду, на обидві половини царських врат.

Іконографія євангелістів із символами свідчить, що ці зображення перейшли на царські врата з парусів головного купола. У XVIII ст. зображення на царських вратах зазнають в Україні великих змін. В одних пам'ятках «Благовіщення» і образи євангелістів ще зберігаються, але обидві постаті сюжету «Благовіщення» — Богородиця і архангел Гавриїл — уже містяться в одному, а не у двох медальйонах (Трьохсвятівська церква міста Лебедина на Сумщині). В іконостасі Покровської церкви міста Ромна 1764 р. царські врата зберегли «Благовіщення», але у вигляді барельєфа. Зображення євангелістів тут уже нема. В інших пам'ятках на царських вратах з'являються зовсім нові зображення, при цьому нерідко — у вигляді скульптур. Взагалі, як ми вже вказували раніше, у XVIII ст. скульптура в іконостасах починає посідати помітне місце. У нових зображеннях, що з'являються на царських вратах, дуже цікавими були Єсей та «Древо Ієсея», які трапляються на багатьох іконостасах. Сюжет цей був поширений як на Сході, так і на Заході, тому важко сказати, звідки він до нас прийшов. «Древо Ієсея», крім царських врат, є у пам'ятниках живопису й скульптури, на вишиванках, металевих виробах, у гравюрі. На царські врата «Древо Ієсея» потрапляє з катапетасм. Завіси з такими зображеннями вживали на Кавказі. З другого боку, відомо, що один з найкращих і найстаріших відомих нам зразків — царські врата Катерининської церкви в Чернігові початку XVIII ст. [37],

[35] [Докладніше див.: Лаурина В. К. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода.— М., 1968.— С. 145—178].

[36] Свєнціцький І. Іконопись...— Іл. 44—45.

[37] Картины церковной жизни... Ил. на с. 96.

коли цей сюжет тільки починає поширюватися на іконостасах, були скопійовані зі срібних царських врат Борисоглібського собору в Чернігові, датованих 1702 р. і зроблених у Празі або Кракові [38]. На дерев'яних царських вратах Катеринівської церкви вирізьблено Єсея, Давида, старозавітних царів і «Благовіщення». Були царські врата «з Єсеєм» і коротшої редакції (у селі Чернешина Сумського повіту, в Преображенській церкві села Межерича Лебединського повіту, в містечку Богачці на Полтавщині).

На царських вратах українських іконостасів XVIII ст., крім зображення Єсея, трапляються зображення Діви Марії (на повний зріст), як-от у Покровській церкві міста Лебедина або св. Миколая, а над ними — сцена з Апокаліпсиса та інші зображення. На початку XIX ст. в ампірних будовах живописні зображення з царських врат зовсім зникають. Так, у селі Бобрику на Сумщині на царських вратах вирізьблено хрест у проміннях, і більше нічого. Так само і в церкві св. Юрія в Охтирці. Навіть з цього короткого огляду сюжетів на царських вратах ми ясно бачимо, що втрата зв'язку їх іконографії з розписами припадає саме на XVIII ст.

Про це свідчать й інші численні зміни в іконографії іконостасів XVIII ст., коли розуміння важливости того чи іншого сюжету було ще живе, але ідея, покладена раніше в основу розпису іконостасу, вже вивітрилась. Отоді й починається переосмислення значення як окремих сюжетів, так і цілих ярусів.

Про те, що намісні ікони з'являються на передвівтарних стовпах у X ст., ми вже згадували. Без сумніву, після появи іконостасу, що закрив собою стовпи, ці зображення переходять на іконостас і займають місце обабіч царських врат.

На південних і північних дверях найчастіше бачимо зображення Аарона і Мельхіседека, потім — архангелів Гавриїла та Михаїла, архидияконів Стефана і Лаврентія та інші. У церковних розписах ці зображення розміщали звичайно у вівтарі. Так, у Київській Софії зберігся у вівтарі мозаїчний образ Аарона на південному боці північного підкупольного стовпа. У новгородській церкві св. Федора Стратилата (XIV ст.) зображення Аарона і Мельхіседека вміщено на вівтарних стовпах на схилах тріумфальної арки. З розпису дерев'яної церкви Чесного Хреста в Дрогобичі, перша половина XVII ст., Мельхіседека намальовано на північно-східній грані у вівтарі. Святих дияконів розміщали в нижніх ярусах зображень апсиди. Так, мозаїчні зображення архидияконів Лаврентія і Стефана містяться у головній апсиді Київської Софії.

Про «Нерукотворного Спаса» над царськими вратами ми вже говорили.

Зображення свят у розписах храмів розміщали звичайно по стінах та склепіннях центральної нави. Так розміщено фрескові зображення свят, наприклад, у Київській Софії, у розписах Дафни, Марторани, у Троїцькій каплиці в Любліні (з 12 іконостасних святкових сюжетів уміщено сім) та інших пам'ятках. Отже, у празничному ярусі іконостасу спроектовано на площину зображення зі стін і склепінь настінних розписів давніх мурованих храмів *. Зображення свят, найчастіше числом 12, в українському іко-

[38] Картины церковной жизни...— Ил. на с. 5.

* В іконостасах Західної України в XVI ст. ікони із сюжетами свят у дерев'яних церквах розміщували, за старою традицією, по стінах. У тих випадках, коли свято було храмове, його образ уміщали також у ярус намісних ікон.

ностасі розміщали переважно в порядку церковного календаря: «Різдво Богородиці», «Введення», «Різдво Христове», «Хрещення», «Стрітення», «Благовіщення», «В'їзд Христа в Єрусалим», «Воскресіння», «Вознесіння Христове», «Зішестя Духа Святого», «Преображення», «Успіння». Цей порядок ми спостерігаємо в іконостасі Успенського собору Чернігівського Єлецького монастиря, у Миколаївській церкві міста Замостя (1648 р., Холмщина), у Рогатині (1648), у Бездрику та інших. Число святкових сюжетів — дванадцять — зберігає багато іконостасів і в XVIII ст. При тому такі іконостаси, як у селі Вонячині на Поділлі, 1772 р., Миколаївській церкві Нового Ропська на Чернігівщині, 1732—1739 рр., наприклад, затримують і старий порядок. В інших пам'ятках XVIII ст. помічаємо спроби перевісити ікони свят в іконостасі в хронологічному порядку євангельських подій. В іконостасі 1765 р. ізюмського собору на Слобожанщині перші шість ікон свят розміщені в календарному порядку, а останні шість — у хронологічному. Часто первісний календарний порядок пробували «виправити» на хронологічний. Так, це ясно видно на іконостасі Миколаївської церкви в Замості [39] та в додаткових двох зображеннях Миколаївської церкви в Новому Ропську.

Деісусний ярус, за свідченням «Києво-Печерського патерика», був в іконостасі великої лаврської церкви уже в XI ст. Складався він із п'яти ікон, на жаль, невідомо тільки яких саме.

У Національному музеї у Львові зберігаються уцілілі рештки деісусного ярусу XV ст. із села Стариськ у Галичині. У центрі його — богородично-предтеченський «Деісус»; праворуч від нього — зображення архангела Гавриїла, апостола Павла і святителя Василя Великого; ліворуч від образа Деісуса — зображення архангела Михаїла, апостола Петра і святителя Миколая (?). Усі зображення вміщені на одній дошці. Загальна довжина ярусу 234 см, висота — 65 см [40].

Деісусний ярус іконостасу із села Волцнева, писаний теж на одній дошці на переломі XV—XVI ст., був не менший: довжина його становить 183 см, а висота — 45 см [41]. Ліворуч від богородично-предтеченського «Деісуса» зображено архангела Гавриїла та апостола Павла, а праворуч — архангела Михаїла й апостола Петра. Третій деісусний ярус походить з іконостасу села Далеви XVI ст. Цей ярус мав більші розміри: 710 см завдовжки і 76 см заввишки [42]. Він теж писаний на одній дошці. У центрі його — богородично-предтеченський «Деісус». Праворуч від нього — зображення архангела Гавриїла, апостола Павла, євангеліста Матвія, великомученика Георгія, преподобного Антонія Печерського. Ліворуч намальовано архангела Михаїла, апостола Петра; євангеліста Івана Богослова, великомученика Дмитра Солунського та Феодосія Печерського.

Згадані рештки трьох іконостасів дають право зробити висновок, що в XVI ст. у галицьких іконостасах апостольський (деісусний) ярус ще не стабілізувався. Крім богородично-предтеченського «Деісуса», що посідав центр ярусу, на крилах бачимо неоднаковий і несталий склад: зображення

---

[39] Памятники русской старины в Западных губерниях, изд. Батюшковым П. Н.— СПб., 1885.— Вып. 7: Холмская Русь; Будилович А. Древняя Николаевская церковь в Замостье и находящийся там иконостас.— Варшава, 1891.— С. 259.
[40] Свєнціцький І. Іконопись...— Іл. 10—12.
[41] Там же.— Іл. 31—33.
[42] Там же.— Іл. 40—42.

апостолів Петра і Павла, деяких євангелістів, а до них додавали зображення то мучеників Георгія та Дмитра, то творців літургій Івана Золотоустого чи Василя Великого, то святителя Миколая та інших. Траплялися у цьому ярусі образи Антонія і Феодосія Печерських, що підкреслювало духовну, культурну єдність Галичини з Києвом. У намісних іконах Спаса часто в клеймах по краях образа теж зображали апостолів. Усе це свідчить, що й ідея деісусно-апостольського ярусу в галицьких іконостасах XV—XVI ст. остаточно ще не викристалізувалась.

Знаменно, що в розпису початку XV ст. у Троїцькій каплиці в Любліні немає навіть зародків апостольського циклу, хоча «Деісуса» вміщено аж двічі: на склепінні вівтаря та на північній стіні.

В українських іконостасах XVII ст. Наддніпрянщина знала деісусний ярус, що складався з богородично-предтеченського «Деісуса» і зображення 12 апостолів *. На центральній іконі Христа зображали як Великого Архиєрея.

До зображень 12 апостолів обов'язково входили зображення чотирьох євангелістів. Розміщали образи в такому порядку і складі: направо від «Деісуса» — Павло, євангеліст Іван, євангеліст Лука, Яків, Симон, Пилип; наліво — Петро, євангеліст Матвій, євангеліст Марко, Андрій, Варфоломій, Фома. Такі іконостаси Бездрика, Двурічного Кута, Гомольші. Цей порядок — один з найпоширеніших, але не єдиний. Так, в іконостасі з Водяного, що походив з трапезної церкви Зміївського козацького монастиря і написаний на межі XVII—XVIII ст., порядок був інший. Протягом XVII—XVIII ст. посідають незмінні місця образи Петра і Павла. За ними обов'язково вміщувано по два зображення євангелістів. Але вони вже не мали такого ж сталого й твердого порядку. Ще менше зберігався порядок розміщення зображень останніх апостолів.

Деісусно-апостольський ярус походить, безперечно, від купольної композиції «Воскресіння» — «Зішестя до пекла» **. Найкраще доводять це галицька ікона Пантократора XVI ст. з церкви села Шкляр та ікона Пантократора XVII ст. з церкви апостола Луки села Кривого в Західній Україні [43]. Тут Христа зображено в овалі з чотирма сферичними трикутниками в кутах, у яких розміщено символи євангелістів. Отже, на цих іконах дано проекцію на площині центра купола і його парусів саме такого розпису, який зберігся у Київській Софії. Цю композицію Пантократора із символами євангелістів, розміщеного в чотирьох точках овала, використано вже в розпису початку XV ст.— у Троїцькій каплиці Люблінського замку.

У XVIII ст. деісусний ярус підлягає значній трансформації. На місці образа Христа-Судії з'явилося в ряді іконостасів зображення «Христос-

* Залежно від розмірів церкви й іконостасу зображення апостолів розміщували або кожен на окремій дошці (Бездрик), або по два на одній дошці (Межерич, церква Преображення; Новий Ропськ, церква Бориса і Гліба), або групували по три (Гомольша, Суразький монастир), або ж, нарешті, всі шість апостолів писали на одній дошці (Грунь Лебединського повіту).

** У рукопису помилково — «Воскресіння» — «Друге пришестя».

[43] Ковачовичова-Пушкарьова Б., Пушкар І. Дерев'яні церкви східного обряду на Словаччині // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику.— Пряшів, 1971.— Т. 5.— С. 223, іл. 31. [З питань іконографії Христа в славі докладніше див.: Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Buzantine Gospels.— Wien, 1979; Nelson R. S. The Ikonography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book.— New York, 1980].

Цар Слави». Євангелістів починають зображати із символами. Змінюється часом склад і порядок розміщення зображень апостолів. Так, у Миколаївській церкві Нового Ропська зображення апостолів Петра і Павла посідають свої звичні місця, а порядок євангелістів уже відмінний від бездричанського: за зображенням Петра вміщено зображення Матвія і далі — Луки, а за Павлом — Івана, опісля — Марка. Образи останніх апостолів розміщені так: праворуч від Петра — Андрій, Варфоломій, Яків; ліворуч від Павла — Іуда, брат Господній, Симон та Пилип. Отже, ми бачимо тут Іуду — брата Господнього, якого немає в іконостасах XVII ст., і бракує зображення Фоми. Незвичне також місце образа Якова, що стоїть ліворуч від «Деісуса», а не праворуч, як звичайно. На дошках разом із зображеннями євангелістів у верхніх кутках уміщено символи євангелістів (Матвій — ангел, Марко — лев, Лука — теля, Іван — орел). Подібний до ново-ропського порядок і в іконостасі Гамаліївського монастиря (початок XVIII ст.) [44]. Ще інакше розміщено апостолів у богородчанському іконостасі з колишнього Манявського скиту, 1698—1705 рр., написаному Йовом Кондзелевичем та його помічниками. Тут зображення апостолів розміщені з півночі на південь у такому порядку: Пилип, Варфоломій, Симон, євангеліст Марко, євангеліст Матвій, Петро; по другу сторону «Деісуса» — зображення Павла, євангеліста Луки, євангеліста Івана, Андрія, Якова, Фоми [45]. Ще більше змінено порядок апостолів в іконостасі великої лаврської церкви XVIII ст. Тут, починаючи з півночі, вміщено Симона, Фому, Варфоломія, Андрія, Якова, Петра, а після «Деісуса» на південь — Павла, Івана, Пилипа, Матвія, Якова, Марка, Іуду. Отже, навіть зображення євангелістів втратили свої традиційні місця.

Останній верхній ярус — пророчий. На іконостасах XVII ст. пророків зображали звичайно з розгорнутими сувоями в руках, на яких писали тексти пророцтв про Месію Христа та малювали їхні символи. Пророків бувало в іконостасі то шість (Аарон, Захарія, Давид, Соломон, Яків, Мойсей), то дванадцять — тоді до вже згаданих додавали Гедеона, Єзекіїла, Ісаю, Авакума, Данила та Єремію чи Ваалама (Бездрик, Дврічний Кут, Водяне). У пророчому ярусі склад і порядок пророків не підлягав такій суворій регламентації, як склад і порядок зображень в інших ярусах, а у XVIII ст. загалі часто дає значно відмінні один від одного варіанти. У богородчанському іконостасі 1698—1705 рр., наприклад, було десять пророків: п'ять з першої шістки (крім Захарії), чотири — з другої (Єзекія, Данило, Авакум, Єремія) та ще введено Йону. Іконостас 1732—1739 рр. Миколаївської церкви в Новому Ропську має усіх пророків першої шістки; Гедеона, Данила, Ісаю, Єзекіїла — з другої та ще два нерозібрані зображення — усього 12. В іконостасі XVIII ст. великої лаврської церкви було п'ятнадцять пророків, при тому з першої шістки зображено тільки Данила та Захарію; з другої — Єзекіїла, Авакума, Ісаю, Єремію; крім того, ми бачимо ще тут пророків Софонію, Йону, Наума, Михея, Осію, Амоса, Малахію, Агея та праотця Єноха.

У деяких давніх грецьких та північноросійських церковних розписах пророків малювали між вікнами у трибуні головного купола (розписи монастиря Луки у Фокиді, Марторани, Спаса-Нередиці та інші). У пізніших розписах пророків малювали разом з Богородицею в лобовій частині головної апсиди (лавра св. Афанасія на Афоні, Саламинська церква). Отже,

[44] Картины церковной жизни...— Ил. на с. 129.
[45] Скит Манявський і Богородчанський іконостас.— Львів, 1926.

якщо деісусний ярус — проекція на площину частини тієї системи стінних розписів, де в зеніті купола зображений Пантократор, а нижче — апостоли, то пророчий ярус — така сама проекція на площину тієї системи розписів, де в зеніті містився образ Богородиці, а між вікнами — зображення пророків. У Галичині в іконостасах XVI ст. пророків часто малювали в клеймах навколо намісного образа Богоматері. У таких іконостасах ярусу пророків ще не було. Отже, у XVI ст. цей ярус іконостасу, очевидно, остаточно викристалізувався.

Страсні сюжети в XVI і особливо XVII ст. в Україні мали неабияку популярність. Сцени знущання іудеїв над Христом були дуже співзвучні сучасності, коли вороги «Христової віри», і особливо єзуїти, жорстокими заходами прагнули зжити зі світу «схизматиків». Павло Алепський прямо зазначав, що в кожній київській церкві були зображення «гнусного зборища» проти Господа. У Галичині в XVI ст. образи страстей вішали на стіні біля іконостасу. В стінопису люблінської каплиці 1418 р. сюжети страстей Христових посідають поважне місце — у розпису вівтаря.

На Правобережжі були дуже поширені й популярні так звані постові ікони, якими в іконостасі заміняли чи заставляли під час страсної неділі намісні образи Христа і Богородиці. Проте страсний ярус в іконостасах в Україні не набув загального поширення, хоча ми знаємо кілька іконостасів, де такі яруси були. Так, страсний ярус має іконостас П'ятницької церкви у Львові. Як зазначав М. Істомін, «страсті» були в іконостасах Спаського собору Межигірського монастиря та київського Миколаївського собору [46]. Був страсний ярус і в іконостасі Миколаївської церкви в Замості на Холмщині, де він містився між деісусним та святковим ярусами. У XVIII ст. зображення страстей Христових іноді розміщали в медальйонах навколо «Розп'яття», що завершувало іконостас (іконостаси Миколаївської та Борисоглібської церков у Новому Ропську, іконостас Суразького монастиря у Чернігівському історичному музеї).

Початок XVIII ст.— це грань, коли не тільки набуває нових рис іконографія усього іконостасу, а й до певної міри докорінно змінюються і стиль, техніка малярства. Якщо до початку XVII ст. в іконостасному малярстві вживали переважно темперу, то у XVIII ст. вона поволі поступається олійній техніці. Спочатку олійні лесування покривали темперну основу, пізніше олія витісняє темперу цілком.

У XVII ст. іконостас загалом — архітектурна композиція, що об'єднувала елементи живописні (ікони) і орнаментально-скульптурні (різьба по дереву, вкрита левкасом і визолочена або частково визолочена, частково тонована). Перед майстрами іконостасів ставилося завдання монументально-декоративного порядку. Кожному ярусові й іконостасу, сказати б, доручувано свою окрему «партію». Так, образи намісного й особливо деісусного ярусів основне навантаження мали в монументально-декоративному плані. Цокольний ярус з його літературно-оповідальними сюжетами, виконаний у скромній, витриманій кольоровій гамі, відігравав роль елементів, що допомагали відчути ритмований стрій композиції намісного ярусу. Ярус святкових ікон складався, власне кажучи, із серії збільшених книжкових мініатюр, мало між собою (ритмічно і композиційно) пов'язаних: кожна з

[46] Истомин М. П. Отчет о поездке в Межигорье и Киевское Полесье // Чтения в Историческом обществе Нестора Летописца.— К., 1893.— Отд. 1, кн. 7, вып. 1.

них вигравала і мінилася ніжними і водночас дзвінкими барвами та складним дрібним замкнутим у собі ритмом, тоді як усі складові елементи апостольського ярусу творили єдину ритмову тему. Розміщені вгорі іконостасу зображення пророків сполучали ослаблену монументальність форм образів апостолів із дзвінким декоративізмом ікон празничного ярусу.

На Наддніпрянщині у XVII і XVIII ст. було створено багато іконостасів, чудових і своєю архітектурою, і різьбою, і малярством. На жаль, ми не знаємо, хто їх створив. Як майже не знаємо й імен сніцарів. З малярами справа теж стоїть не краще: якщо відоме імення того чи іншого майстра, то не збереглися його роботи, [illegible] якщо збереглися ікони — не знаємо, хто був їх автор.

Отже, з іконостасів XVII ст., про які маємо хоч якісь відомості, треба назвати:

Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря [illegible] Чернігові 1669—1676 рр. Архівні дані дали змогу реконструювати його новий склад. Іконостас зберіг чудовий намісний образ «Собор архангелів» та десять ікон празничного ярусу.

Іконостас села Бездрика (з колишнього Сумського монастиря).

Іконостас села Двурічний Кут на Харківщині.

Іконостас села Водяного (з колишнього Зміївського козачого монастиря).

Із пам'яток XVIII ст. слід виділити;

Іконостас церкви села Великі Сорочинці, 1732 р.

Іконостас церкви св. Миколая у Новому Ропську, 1732—1739 рр.

Іконостас Вознесенської церкви [illegible] Березному, 1761 р.

Окремі ікони [illegible] іконостасів у музеях, про які ми часто не знаємо нічого — ні звідки вони походять, ні до якого часу належать.

Київ, 1971 р.

ДОДАТОК

ОТЗЫВ О МЕДАЛЬНОМ СОЧИНЕНИИ НА ТЕМУ «ИКОНОГРАФИЯ УКРАИНСКОГО ИКОНОСТАСА, ПОД ДЕВИЗОМ «ЛЕБЕДЬ»

Научная постановка истории искусства той или другой страны возможна лишь при условии, чтобы местные памятники и местные школы этого искусства были монографически изучены во всех подробностях, [illegible] тем был подготовлен материал для широкого синтеза, для разрешения вопросов общего характера. Прекрасно это понятно и во Франции, и в Германии, где множество провинциальных археологических обществ, обслуживаемых множеством специальных периодиков, разыскивают, изучают, публикуют всевозможные вещественные и письменные документы для истории искусства, принимают меры к защите их и к сосредоточению портативных памятников в музеях. Мы, к сожалению, весьма далеки от такого внимательного отношения к нашей старине, а потому те центральные учреждения, на которые законом возложена охрана древностей, не в состоянии действительно охранять даже монументальные памятники, уже не говоря о движимостях, а наша наука до сих пор не освободилась от самых индивидуальных построений истории русского искусства.

Особенно остро отсутствие подробных и научно-точных описаний и монографических исследований и публикаций чувствуется всякий раз, когда поднимается вопрос о южнорусском искусстве. Не подлежит никакому сомнению, что Украина получала свои художественные импульсы и из Москвы, и из Польши, и с Балканского полуострова, и из Крыма, и с Кавказа; не подлежит никакому сомнению, и то, что полученное извне Украина по-своему перерабатывала. Но ведь нельзя удовольствоваться тем, чтобы только указать столь разнородные элементы, из которых составляется украинское искусство,— необходимо разобраться еще в вопросах: когда? как? где? Только тогда можно будет объективно и независимо от политических и национальных симпатий или антипатий решить общий вопрос об исторической ценности украинского искусства.

Разработка этих вопросов должна лежать, прежде всего, на обязанности двух южнорусских центров, Киева и Харькова. И в Киеве, и в Харькове в этом направлении известная работа сделана. В частности, в Харькове покойный ныне профессор нашего Университета Е. К. Редин, подготовляя труды XII археологического съезда, посетил многие церкви, зарегистрировал и сфотографировал много памятников, собрал и каталогизировал богатую выставку съезда. Его стараниями удалось часть предметов этой выставки получить для Университетского Музея, где они хранятся в особом церковно-археологическом отделе. Обширным собранием икон и других предметов местной старины владеет, в настоящее время, также Харьковское Епархиальное Церковно-археологическое общество. И в Университете, и в Епархиальном доме материалы для историков южнорусского искусства имеется значительный. Было бы чрезвычайно желательно этот материал систематизировать и использовать. Но сразу этого, конечно, не сделать — нужно начать с чего-нибудь. Так как в обоих названных собраниях особенно многочисленны и замечательны иконостасные фрагменты, Историко-филологический факультет предложил в 1916 г., между прочим, следующую тему для медального сочинения: «Иконография украинского иконостаса».

Заинтересовалось темою несколько студентов. К установленному сроку подано было только одно сочинение под девизом «Лебедь». Объясняется столь незначительное количество поданных сочинений, вероятно, тем, что всю работу необходимо было проделать над сырым материалом, никем еще не собранным и не обработанным. Литературы, которая бы могла послужить отправною точкою для исследования, вопрос совершенно не имеет. Некоторая литература имеется только по вопросу об истории иконостаса вообще и об иконографии севернорусского иконостаса, но и она далеко не исчерпывает предмета и далеко не стоит на высоте тех требований, которые предъявляются наукою в настоящее время. Кто собирается изучать иконографию украинского иконостаса, должен работать не в библиотеке, а в Музеях, церквах и архивах.

Автор сочинения, обозначенного девизом «Лебедь», сразу так и понял свою задачу. Но, обследовав имеющийся в Харькове материал, он увидел, что ограничиться им он не может и не должен, если только не желает чисто формально отнестись к делу. Автор взялся за собирание и иногородних памятников. Ему пригодилось, что Харьковскую губернию он почти всю объездил с фотографическим аппаратом и записною книжкою. Работая над сочинением, он отправился еще в Чернигов, в Новгород-Северск и в Ново-Ропск. О прочих областях Украины он добросовестно собрал все имеющиеся в печати сведения (на с. 24—32 он дает перечень специальной литературы: 86 заглавий), просил справок у всех, кто мог их дать, и делал всевозможные попытки добыть фотографии. Обо всем этом он повествует в своем Введении (с. 1—23), которое заканчивает следующими невеселыми соображениями: ма-

териал для ответа на заданный факультетом вопрос об иконографии украинского иконостаса имеется, несомненно, преизобильный, но собрать его с необходимою полнотою оказалось совершенно невозможным — потому что лично объездить всю Украину, видеть и описать все сохранившиеся памятники автор не мог (например, наиболее важные с исторической точки зрения иконостасы и фрагменты иконостасов хранятся во Львове, в Национальном и Ставропигийском музеях!), а иначе добыть нужные сведения нельзя. Посему автор предупреждает, что к выводам, изложенным во II главе, нужно относиться очень осторожно и отнюдь не признавать их окончальными.

Все это Введение производит чрезвычайно благоприятное впечатление. Автор на чистоту ведет дело, не утаивая никаких пробелов и не стараясь делать вид, будто знает все то, что ему нужно знать, и чего он, на самом деле, не знает. Автор, далее, слишком добросовестен и для того, чтобы воспользоваться несколько неопределенной формулировкою темы и просто описать те варианты иконостасной системы росписи, которые можно установить по имеющимся в Харькове материалам. Он подходит к теме, определенно, не как любитель местной старины, а как историк, стремящийся выяснить известную эволюцию во всех ее хронологических и топографических фазисах и верно понимающий, при помощи каких методов такое выяснение может быть достигнуто.

Следующая за Введением 1-ая глава работы (с. 33—52) «изложена конспективно», как предупреждает сам автор. Надо сказать, что «конспективность» сказывается тут вовсе не только в изложении («не было времени написать»). Предмет этой главы: «История алтарной преграды-иконостаса». Автор совершенно прав, что ставит вопрос об алтарной преграде и о разростании ее в иконостас. Он, видимо, и начал серьезно разрабатывать вопрос, не только собрав имеющуюся литературу, но и самостоятельно разыскав ряд таких византийских памятников, которые были неизвестны его предшественникам, но имеют существенное историческое значение. Но работа не доведена до конца, вопрос самостоятельно не пересмотрен, ни литература, ни памятники не использованы, как следовало бы, а потому нельзя сказать, чтобы вся глава имела ценность хотя бы конспекта исследования: она является скорее проектом исследования.

В том, что это именно так, убеждает и рассмотрение того библиографического перечня, который автор приложил к своему тексту. Ссылки тут, с полною наглядностью, могут быть отнесены к двум категориям: одни принадлежат автору — тут точно и полно обозначено заглавие, указаны страницы и таблицы; другие выписаны автором из каких-нибудь источников — тут встречаются цитаты неполные и неточные, или же названы такие сочинения, которые могли иметь значение для Филимонова или Голубинского, но сейчас не стоят ничего...* Автор и сам предупреждает нас, что разработать вопрос о началах иконостаса он не успел. Это очень жаль, так как добившись тут большей ясности и определенности, он, несомненно, облегчил бы себе разрешение тех вопросов, которые ставит во II главе.

Вторая глава трактует об иконографии украинского иконостаса. Она вся целиком построена на материале, впервые собранном и разобранном автором нашего сочинения. Я уже сказал, что полнота этого материала автора не удовлетворяет; и, конечно, очень прискорбно, что именно наиболее древние памятники автору известны недостаточно подробно. Но я бы не хотел так пессимистично относиться к наличному материалу, как автор: выводы, сделанные на основании добросовестно изученных многочисленных памятников XVII и XVIII вв., могут нуждаться в частич-

* Так в оригіналі.

ных исправлениях со стороны XVI в., но пока должны быть признаны очень ценными. Автор очень осторожен в своих суждениях [redacted] сам указывает все те детали, которые вызывают сомнения. Для примера я укажу на его оценку тех индивидуальных отличий, которые имеются между иконостасными росписями, при совпадении их в общей композиции и топографии: автор оставляет открытым вопрос, можно ли рассматривать эти отличия как отступления от общепринятой и ставшей традиционною схемы, [redacted] же, наоборот, как доказательство того, что иконостасы компоновались — без всякой специфическо-иконостасной схемы — в зависимости от той или другой церковной росписи, которую имели ввиду заказчики [redacted] исполнители иконостасов.

Наиболее важный вывод, [redacted] которому приходит автор в разбираемой главе, состоит в том, что украинский иконостас в XVII и отчасти в XVIII в. имеет свои ярко выраженные особенности. На вопрос о том, чем это объяснить, автор не может дать ответа, но указывает на путь, которым можно добыть ответ: он полагает, что, при знакомстве с иконостасами Буковины, Румынии, Сербии, Болгарии, Греции можно будет выяснить, какие именно черты иконографии украинского иконостаса откуда заимствованы. Так как изучение церковных древностей православного Юга по существу еще не начато, и так как в литературе почти никаких данных не имеется, вопрос пока неразрешим.

Если бы разбираемое сочинение было диссертацией, [redacted] бы, конечно, никоим образом не могли признать его удовлетворительным. Мы бы должны были автора осудить и за то, что он взялся за тему, которую он полностью не в состоянии разработать, и за то, что взявшись за непомерно широкую тему, он представил неготовое сочинение, не выждав того времени, когда сможет добыть все необходимые ему данные. Но я разбираю медальное студенческое сочинение: в выборе темы повинен не автор сочинения, [redacted] профессор, предложивший тему, и представление работы, не доведенной до желательного совершенства, оправдывается необходимостью представить сочинение [redacted] установленный срок. Профессор недооценил трудность темы, предполагая, что для ее разработки достаточно доступного в Харькове материала; студент профессора поправил, показал необходимость гораздо более широкой постановки вопроса и сделал все, что мог, для того, чтобы исполнить работу, как он ее понимал. За это можно только студента похвалить и пожелать ему, чтобы он [redacted] впредь ставил интересы науки выше интересов личных и предпочитал истину профессорскому авторитету.

А что автор сделал, действительно все, что мог, доказывается приложениями к сочинению. Это: 1) 233 с. [redacted] лист, переписанных на пишущей машине, монографических описаний отдельных иконостасов [redacted] всевозможных выписок, 2) тетрадь в 200 страниц «черновых записок», 3) 9 калек, 15 чертежей, 80 фотографий [redacted] XX таблицах (почти все снимки исполнены лично автором). [redacted] этих приложениях в географических рубриках (Волынь, Галичина, Екатеринославщина, Киевщина, Подолия, Полтавщина, Харьковщина, Холмщина, Черниговщина) собраны все сведения, какие можно было собрать, о каждом отдельном иконостасе. Некоторым наиболее важным памятникам посвящены довольно обширные исследования, особенно иконостасу с. Водяного (24 с.) и иконостасу Черниговского Елецкого монастыря (33 с.). Я считал бы возможным и желательным, чтобы хотя эти две отдельные статьи были теперь же напечатаны: они составили бы ценный вклад в литературу об украинской церковной старине.

На основании вышеизложенного [redacted] признаю сочинение, обозначенное девизом «Лебедь», достойным награждения золотой медалью.

Проф. Феодор ШМИТ

Харьков, 12 января 1917 г.

ДО «УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ» СТЕФАНА ТАРАНУШЕНКА

(Замість післямови)

Дослідження про розвиток українського іконостасу належить до числа тих наукових студій, котрі з бігом часу не втрачають своєї акутальности. Відгук професора Ф. Шміта, написаний 1917 р., переконливо засвідчує наукову вартість матеріалів, які на той час встиг зібрати й опрацювати С. Таранушенко. Неодноразово поставало питання про їх публікацію, але вже почалося лихоліття, і навіть розвідки про найцікавіші східноукраїнські іконостаси — села Водяного і Чернігівського Єлецького монастиря, що їх особливо відзначив Ф. Шміт, не побачили світла. Так минали роки і десятиліття...

Мені, тоді молодому працівникові провінційного музею у Росії, впало в око посилання у 2-му томі «Історії українського мистецтва» на рукопис статті С. Таранушенка «Український іконостас», що зберігався у тодішньому Інституті теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури у Києві. Згадалися прикрі випадки, коли з рукописів досліджень користали настільки активно, що друкування їх з часом ставало недоцільним, адже всі істотні спостереження і висновки встигли потрапити [illegible] літературу, певна річ, завдяки активності інших авторів. Про це [illegible] і написав Стефанові Таранушенку, запропонувавши підготувати працю до друку. На що [illegible] сподівався — тепер важко сказати...

То був час, коли [illegible] Україні годі було надіятися [illegible] друкування такої студії. Бо ж і сьогодні редактори київських часописів відвертають носи від всілякої «минувшини» та «церковщини». Спробував прилаштувати працю до «Наукового збірника Музею української культури [illegible] Свиднику», але мені відписали, що там цікавляться насамперед культурою Підкарпаття, але можуть прийняти рукопис дослідження на збереження і для користування до бібліотеки установи. Не більше. Нарешті знайшов розуміння у Матиці Сербської [illegible] особі професора Д. Медаковича і, особливо, доктора Д. Давидова, який особисто опікувався справою перекладу і друкування.

Надворі стояв 1968 рік. Моя пропозиція, очевидно, здалася літньому вченому не дуже вчасною, і у своєму листі від 10 липня він лише занотував: «Іконографія українського іконостасу — моя золото-медальна робота — написана [illegible] університеті. За «невчасами» вона так і залишилась ненадрукованою».

Минуло три роки, і справа з підготовкою рукопису нарешті зрушилась: напружуючи старечі сили, долаючи недуги, Стефан Таранушенко зробив усе, що міг, аби пустити свою роботу «в люди». Посилаючи мені текст, він 16 жовтня 1971 р. писав:

«Як би [illegible] був знав, що [illegible] такий недолугий, то не слід було в'язати Вас обіцянкою, [illegible] себе надією. Та зараз про це уже пізно говорити. Що написав? Як написав? — про це жду слова від Вас. На більше [illegible] вже неспроможний. Коли у людини відберуть ноги і вона на все має дивитися з чужих рук, то не заздріть цій людині.

Надсилаю Вам текст статті, в одному примірникові. Виявилося, що машиністка може надрукувать тільки два примірники (і другий — неважно), [illegible] мені ж треба три примірники. Тому посилаю Вам один, другий залишаю, щоб з нього відбили ще один. Як доб'ють — надішлю Вам.

Було мороки з фото. Набралося 10 штук. Одне фото можна і випустить — це № 10. Та жалко стало: добре і рідке фото. Оригінал загинув. То робіть, як хочете. Намагатимуся три фото замінити на кращі. Чи пощастить — не знаю.

Найпростіше було з графіками. Маю приятелів [redacted] Курську. Послав, попросив, одержав. Зовсім, як Цезар...

З тексту статті побачите, що я увесь «древній» період випустив. Це краще зроблять ті, для кого Рома сутеранеа — [redacted] натурі, поруч. А не так, як мені. А от те, чим володію тільки я, на це [redacted] звернув більш уваги. На жаль, з того, про що [redacted] писав в 1916 році, загинуло майже все. Залишився лише примірник моєї медальної роботи. Чому вона не загинула, як безліч іншого,— ти, Господи, віси».

Трохи раніше, 24 вересня того ж року, Стефан Андрійович сповіщав:

«Одержав Вашого ласкавого листа і подумав: «нині одпускаєш раба твого»... Був би дуже радий, якби настанова моєї статті, як і Вам, здалась доцільною. А Вам — спасибі на доброму слові.

Якщо Ви вважаєте необхідним додати собі з цією роботою ще роботи, то буду сердечно вдячний. Сам же я більше нічого не втну...

Обробляючи оцю свою давню тему, я звернувся до київських «візантологів», пробуючи позондувати їх з таких питань: що нового цінного зробили вони [redacted] таких питаннях, як вівтарна перегородка? Адже в Києві і понад Києвом [redacted] тім часі було зведено багато будов?

А що нового (після Ф. Шміта про розпис Михайлівського монастиря в Києві) про системи розписів київських церков?

Всякі такі запитання сприймаються, ну, так би мовити, як не зовсім делікатні. А я, скільки себе знаю, не визначався надмірною «делікатністю». А між тим ця друга проблема дуже важлива для розуміння отих досі «темних» місць [redacted] історії нашої культури».

Підготовка праці до друку на початку зими 1971 р. була позаду, і, вітаючи з новим, 1972 р., Стефан Таранушенко міг уже написати: «Робіть з рукописом, як знайдете ліпше». Під назвою «Про український іконостас XVII і XVIII століть» студія з'явилася сербською мовою [redacted] 11 книзі «Зборника за ликовне уметности» [redacted] Новому Саді 1975 р. (с. 111—145). Автор встиг отримати том досліджень, але, погортавши його, не дуже зрадів. На те були причини...

Уже по смерті Стефана Андрійовича я отримав відбитки і подбав про те, щоб вони потрапили до певних інституцій та до рук фахівців, котрим не байдужі питання історії українського мистецтва. Свій моральний обов'язок ніби виконав, і не спало мені на думку, що у майбутньому доведеться ще раз готувати роботу до друку, вже мовою оригіналу. Тепер це — дійсність.

Багато ще змінилося відтоді. Коли упокоївся Стефан Таранушенко (13 жовтня 1976 р.), жоден київський часопис не погодився надрукувати посмертну згадку, і лише «Народна творчість та етнографія» відважилася... прилучити її до рецензії (1977, № 2, с. 81—82). А 1989 р., з нагоди 100-річчя від дня народження Стефана Таранушенка, у його рідному місті Лебедині на Сумщині було проведено науково-теоретичну конференцію «С. А. Таранушенко та проблеми мистецтва Слобожанщини XVIII—XIX століть», надруковано тези доповідей; ніби вибачаючись за своїх попередників, редактор часопису «Образотворче мистецтво» щедро надав місце і для друкування додатку до монографії С. Таранушенка «Покровський собор у Харкові» (Х., 1923), і для статті про видатного вченого (1989, № 6, с. 13—19).

Але справа з вивченням і публікацією досліджень про український іконостас, на жаль, і досі майже не зрушилась. Що стосується тих пам'яток, про які можна прочитати у Стефана Таранушенка, то залишається публікувати його матеріали. А хто і коли здійснить монографічні публікації, присвячені таким видатним іконостасам, як ті, що прикрашають П'ятницьку церкву у Львові, церкву Святого Духа в Рогатині, Андріївську церкву в Києві, Спаську церкву у Сорочинцях, собор Різдва Богоро-

диці в Козельці, Воскресенський собор в Почепі? Тим часом вони конче потрібні. Я вже не казатиму за той майже неосяжний матеріал, про який дає уявлення вельми цінна книга М. Драгана «Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.» (К., 1970). Практично неприступною залишається для дослідників книга Я. Константиновича, перший том якої, виданий німецькою мовою у Львові [redacted] 1939 р., став бібліографічною рідкістю, [redacted] другий не надруковано взагалі. Тож чи не розпочати справу з видання доробку наших попередників? Адже маємо готові до друку вельми кваліетні праці. Зокрема, «Иконография украинских иконостасов» С. Таранушенка, написана ще 1916 р. (Центральна наукова бібліотека ім. В. І. Вернадського АН України, від. рукописів, ф. 278, спр. 105), могла б бути надрукована навіть у тому вигляді, у якому залишилась (399 аркушів тексту, 20 таблиць, 80 фото). І з цього може бути велика користь для української історичної науки. Будь-що подібне сьогодні ніхто не напише, і на це треба зважати.

Публікація «Українського іконостасу» цілком могла б обійтися і без цієї післямови, але мені хотілося і додати дещо до характеристики Стефана Андрійовича як людини і висловити деякі побажання, які, певна річ, силкуватимусь виконувати також сам.

Накінець варто пригадати слова Стефана Таранушенка з листа від 27 грудня 1971 р.: «Треба багато і цікавого зробить. Тож — дерзайте».

Василь ПУЦКО

Stephan TARANUSHENKO

UKRAINIAN ICONOSTASIS

The Ukrainian iconostasis has passed [redacted] long and complicated way of development. It originated from a wall-like structure (partition) which in old Christian churches of eastern denomination detached the altar from the rest of the church. Such partitions had been common with churches of Kyivan Rus' prior to the 14th century when they were replaced by [redacted] multitier wooden iconostasis with icons combined with frescoes representing Biblical scenes.

The first to come into being were the so called «namisni» icons on either side of the King's Door. Gradually other icons were added and this collection of icons finally took shape of [redacted] multi-tier structure with a fixed order of icon arrangement, the «namisni» icons constituting its bottom condignation. Above it came the condignation representing Christian feasts. Higher up came the deojesus condignation with Christ and his Apostles. Next was the condignation of prophets. Crowning all that [redacted] the Crucifix with all those attending the scene. The iconostases of Western Ukraine, unlike those of Eastern Ukraine, contained an additional condignation of Christ's Passions.

The development of iconostasis reached its climax in the 16th—17th cc. The iconostases in the Church of the Assumption of the Virgin in the Kyiv — Pechers'k Lavra, in the Church of St. Paraskevias (L'viv), in the Church of the Holy Spirit (Rohatyn), in the Church of the Assumption of the Virgin (Yelets'kyi Monastery (Chernihiv) are classical examples of the type of iconography which is characterized by:

1. the homogeneity of representation in each condignation;
2. the fixed order of icon arrangement;
3. the indispensable presence of the Mandylion placed above the King's Door.

Most of the iconostases that have survived till nowadays come from Western Ukraine, Volyn', their number amounting to several hundred. In Eastern Ukraine they number but [redacted] few.

Олександра СИДОР-ОШУРКЕВИЧ

УКРАЇНСЬКА АНТИМІНСНА ГРАВЮРА XVII—XVIII СТОЛІТЬ

Естампну гравюру в Україні започаткував, на думку дослідників, Памво Беринда, який 1616 р. у Львові надрукував чотири окремі аркуші із зображеннями євангелістів [1], а в 1626—1628 рр. у Києві — так звані «київські друковані листки» [2]. Але ці твори були ще тісно пов'язані, навіть форматом, з книгою і часто використовувались як ілюстрації. Коли ж говорити про зародження в Україні естампної гравюри як самостійної галузі графічного мистецтва, треба згадати про такий майже не досліджений вид графічної продукції минулих століть, як антимінс [3].

Д. Ровинський [4] та П. Попов [5] уважають антимінси різновидом народної гравюри. Справді, в Україні антимінси XVII ст., виконані технікою деревориту, близькі стилістичними рисами та характером художнього образу до народної гравюри. Їх вирізняє лаконічний спрощений рисунок та чітке сміливе світлотіньове моделювання форми. Антимінсна гравюра була, власне, першою великоформатною гравюрою. Масово поширювана, вона діяла емоційно переданим сюжетом і здебільшого суто народною інтерпретацією образів.

Колекція антимінсних гравюр, що зберігається у фондах Національного музею у Львові (далі — НМЛ) і на матеріалах якої базується наше дослідження, унікальна як за кількістю (близько п'ятсот одиниць зберігання), так і за складом. Більшість з них збереглися лише в поодиноких екземплярах і зовсім не відомі дослідникам. Тому склалася думка, що в антимінсній гравюрі переважає стереотипна, малоцікава з художнього погляду схема композиції «Покладення у труну». Стереотипність, проте, притаманна антимінсам кінця XVIII — початку XIX ст., тоді як в антимінсній гравюрі XVII—початку XVIII ст. бачимо цілком оригінальне вирішення сюжету, позначене новизною композиційного задуму та сміливістю образної мови. Антимінсна гравюра розвивалася у руслі тих же творчих пошуків, що і широко-

---

[1] Естампні аркуші вшиті в рукописне Четвероєвангеліє початку XVII ст. (з Галичини), що зберігається в збірці Національного музею у Львові, інв. № 436.

[2] Каратаев И. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами с 1491 по 1652 .— СПб., 1883.— Т. 1.— С. 385—386.

[3] Никольский К. Об атиминсах православной русской церкви.— СПб., 1872.— С. 1—21; Голубинский Е. История русской церкви.— М., 1904.— Т. 1: Вторая половина тома.— С. 181—187.

[4] Ровинский Д. А. Русские народные картинки.— СПб., 1881.— Кн. 3.— С. 368; Кн. 4.— С. 628—630.

[5] Попов П. М. Ксилографічні дошки Лаврського музею.— К., 1927.— С. 5.

відома книжкова гравюра, адже їх виконували одні й ті самі гравери. Завдяки цій обставині маємо можливість оцінити талант та майстерність таких відомих ілюстраторів, як Лука, Ілля, монограмістів *ВФЗ, ЛТ* та інших. Переважно датовані, антимінси до того ж дають змогу простежити зміну стилю та виникнення нових технічних засобів [redacted] українській станковій гравюрі XVII—XVIII ст. Усе це дає підстави розглядати атимінсну гравюру як художнє явище, що відповідає естетичним ідеалам свого часу.

Дотепер про українську антимінсну гравюру не було спеціальних наукових публікацій, тому [redacted] змушені обмежитися у цій статті розглядом найістотніших питань, що стосуються розвитку сюжету та композиції антимінсів, особливостей їх стилю, зміни характеру художнього образу, [redacted] також атрибуції й уточнення датування окремих творів.

Українські антимінси відомі [redacted] літературі лише за окремими згадками про кілька ранніх пам'яток.

Даючи вичерпну характеристику російським антимінсам в окремому розділі, присвяченому особливостям їх композиції, згадує про найдавніші українські антимінси К. Нікольський [6].

Д. Ровинський вводить українські антимінси до складу російських народних картинок, [redacted] також до загального огляду російської гравюри [7].

І. Свєнціцький уклав, подавши короткі анотації, каталог ста антимінсів, що входили до збірки Церковного музею [8].

Першим розглянув антимінсну гравюру як явище цілісного художнього процесу П. Попов. У 1927 р. він писав: «Якщо ставити питання про зародження у нас гравюри як окремої від книги галузі мистецтва й графічного виробництва, то, нам здається, нема підстави затінювати цей багатий, майже завсігди прекрасно захований і датований гравюрний матеріал» [9].

Антимінси як окремий вид станкової гравюри в «Історії українського мистецтва» згадав із загальними зауваженнями стосовно їх специфіки та художніх особливостей А. В'юник [10]. У такому ж плані антимінси розглядала В. Свєнціцька [11]. Цим, загалом беручи, відомості про український антимінс вичерпуються.

Найраніший датований твір згаданої музейної колекції — вишитий антимінс перемиського і самбірського єпископа Михайла Копистинського (1603) із зображенням хреста в центрі та імен євангелістів у кутах (НМЛ, Дт-365) *. Традиція зображати хрест на антимінсах, відома ще з пам'яток XII—XIV ст. [12], збереглася, очевидно, у пізніший час і дійшла до XVII ст. у гаптованих і мальованих антимінсах (НМЛ, Гд-5).

---

[6] Никольский К. Об антиминсах...— С. 156—157.

[7] Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.— СПб., 1895.— Т. 1.— С. 169, 170, 706.

[8] Свенцицкий И. Каталог книг церковно-славянской печати.— Жовква, 1908.— С. 164—173.

[9] Попов П. М. Ксилографічні дошки...— С. 5.

[10] В'юник А. О. Гравюра XVI—першої половини XVII століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 370—371.

[11] Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра XVII—XVIII [redacted] // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XVIII вв.— М., 1976.— С. 67—68.

* Антимінс підписано: [...] працею власное руки шляхетное (паней Катерины Копыстинское) накладом его м[и]л[о]сти г[осподи]на отца Михаила Копыстенского еп[ис]к[о]па премыского и са[м]борского.

[12] Голубинский Е. История...— Т. 1: Первая половина тома.— С. 310; Никольский К. Об антиминсах...— С. 128.

Простежити, коли саме з'явилися перші друковані антимінсні гравюри, досить важко. У Львові, де книгодрукування постало набагато раніше, ніж у Києві, до XVII ст. ні письмових, ні речових доказів про цей вид графічного мистецтва не збереглося. У Києві перший відомий друкований антимінс датується 1621 р. Ця дата близька до виникнення друкарні Києво-Печерської лаври, і тому можна припустити, що в Києві друкування антимінсів ішло в ногу з книгодрукуванням.

На антимінсах, датованих 20—40-ми рр. XVII ст., розрізняємо композиції двох типів. Це — «Христос — Цар Слави» або «Не ридай мене мати» і зображення Христа в крузі, який благословляє. Першу композицію, що символізує страждання Христа, бачимо у візантійських пам'ятках: на сланцевій іконці XII ст., знайденій у Новгороді [13], у мініатюрі Євангелія з Карихассар XIII ст. [14], на сербській іконі кінця XIV ст. із збірки Третьяковської галереї [15]. У Росії цей сюжет став досить популярним: він відомий з новгородських фресок XIV ст. та іконопису пізнішого часу. В українському мистецтві, окрім антимінсів, згадана композиція не набула великого поширення. Є вона у клеймі страсної ікони XV ст. із села Звижень (НМЛ, І-2121) та на зворотньому боці готичної ікони XV ст., що зображає Юрія Змієборця з монастирської церкви села Словіта (НМЛ, І-1282).

На вже згаданому антимінсі 1621 р. київського митрополита Йова Борецького Христос стоїть у саркофазі, спираючись обома руками на його краї. З-під ребра Христа кров стікає у чашу, що стоїть на краю саркофага. Обабіч два ангели зі списом і тростиною у руках. По кутах — круги з поясними зображеннями євангелістів, розміщені традиційно: вгорі — Матвій та Марко, внизу — Лука й Іван [16]. Відомі й інші антимінси з аналогічною композицією, зокрема, антимінс 162 (?) р. єпископа Єзекіїла-Йосифа Курцевича, на якому Христос зображений у саркофазі зі схрещеними на грудях руками (за візантійським зразком) [17], і антимінс, освячений у 1637 р. Сильвестром Косовим, єпископом оршанським, мстиславським та могилівським,— він зберігався у ризниці уфимського кафедрального собору [18]. У збірці львівського музею зберігається датований 1640 р. антимінс луцького єпископа Афанасія Пузини з аналогічною композицією (НМЛ, Гд-93). Кілька подібних антимінсів намальовано фарбами (НМЛ, Гд-3, Гд-4). Серед них на особливу увагу заслуговує антимінс, знайдений 1978 р., під час розкопок давніх поховань у Ближніх печерах Києво-Печерської лаври. Це пам'ятка з підписом єрусалимського патріарха Феофана, який відвідав Київ у 1620 р. і сприяв відновленню української православної ієрархії. Він підтвердив раніше надані права Ставропігії Львівському братству і надав їх братству Луцькому [19]. Зображена на антимінсі композиція виконана тем-

---

[13] Банк А. Б. Прикладное искусство Византии IX—XII вв.— М., 1978.— С. 75.

[14] Лихачева В. Д. Византийская миниатюра.— М., 1977.— С. 19.

[15] Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки.— М., 1977.— Т. 3.— С. 129.

[16] Попов П. М. Ксилографічні дошки...— С. 5.

[17] Там же.— С. 5.

[18] Никольский К. Об антиминсах...— С. 156.

[19] Див.: Акты, относящиеся к истории Западной России.— СПб., 1851.— Т. 4.— № 219.— С. 508; Памятники, изданные Археологическою комиссиею для разбора древних актов...— К., 1848.— Т. 1.— С. 13. Антимінс зберігається у фондах Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника (КПЛ, Т-3471, розмір — 51×36 см). Напис, розміщений

перними фарбами на малиновому шовку. Можна припустити, що сюжет «Покладення у труну» використовувано на антимінсах уже [redacted] XVI ст. Опосередкованим свідченням цього може бути ікона «Не ридай мене мати» (XVI ст.), у стилістичних особливостях якої можна бачити перегукування з графічним оригіналом (НМЛ, І-1570).

Антимінсні гравюри із зображенням Христа у крузі, який благословляє, очевидно, були не такі поширені, бо відомі лише два твори [redacted] цією композицією. Один — майстерно виконаний друкований антимінс мукачівського єпископа Василя Тарасовича (1638) (НМЛ, Гд-219), другий — примітивної роботи, намальований чорною фарбою, з напівстертими, нерозбірливими написами (НМЛ, Гд-37).

Але вже [redacted] 40-х рр. XVII ст. на друкованих антимінсах відтворювано лише один сюжет — «Покладення у труну», або «Оплакування». Цей сюжет був покликаний до життя не тільки церковною традицією. Очевидний його ідейно-художній зв'язок з епохою. У добу безперервних воєн за національне визволення зображення материнської скорботи, викликаної гіркою втратою близької людини, сприймалось як особливо актуальне. У XVII ст. соціальний протест у формі масового визвольного руху охопив усю країну. Найширші верстви були залучені до участі у громадському житті, а це сприяло розвитку демократичного напряму [redacted] українській художній культурі. Попри традиційність іконографічної системи, в антимінсній гравюрі XVII ст., як і в інших видах образотворчого мистецтва того часу, гуманістичні тенденції проявилися у кількох аспектах: у підкресленій демократичності всієї образної суті антимінсних гравюр; у спробі переосмислити і по-новому подати канонічні зразки композицій, поєднуючи обов'язкову програму догматичного сюжету з неабияким зацікавленням пейзажем, реалістично відтвореними деталями антуражу, оголеним людським тілом, навіть світським портретом. У XVII ст. майстри, серед яких були відомі книжкові ілюстратори, творчо переосмислюючи візантійські та західноєвропейські зразки, створювали різноманітні варіанти сюжету «Покладення у труну». В той час не було однієї канонічної схеми згаданої композиції, і митці, освоюючи нову тему, масштабніший, ніж книжкова ілюстрація, формат та відповідні їм технічні засоби, виконують гравюри, у яких відчувається яскрава творча індивідуальність.

У пошуках нових композиційних рішень сюжету «Оплакування» українські гравери йшли двома шляхами. З одного боку, як уже згадувалося, вони використовували традиційні візантійські зразки. Прикладом цього можуть служити зображення на українських плащаницях XV—XVI ст. (у XVII ст. на мальованих плащаницях зображали лише тіло Христа) та у клеймах страсних ікон XV—XVI ст., як, наприклад, в іконах «Страсті Господні» XV ст. із сіл Звижень та Трушевичі (НМЛ, І-2121, І-1601). Але, з другого боку, і на плащаницях, і на іконах Богородицю завжди зображували [redacted] головах Христа, тоді як [redacted] антимінсних композиціях вона посідає центральне місце. Можна припустити, що антимінси зі згаданою композицією вперше з'явилися у середовищі львівських граверів. Пластичне вирішення цього сюжету бачимо в низці пам'яток львівської скульптури вже з кінця XVI ст.

обабіч зображення, зберігся дуже погано, тому відтворюємо його у приблизній транскрипції: «Феофан милостію Божей патриарх святого града Иерусалима, Сирии, Аравии, Каны Галилейской, обоих половин Иордана [redacted] всея Палестины, освятился сей Божественный антиминс [redacted] всякое место подвижный в лито 7128 Рождества Господа нашего ІС ХА 1620 меся-ца [redacted] 20».

Пределла вівтаря Шольц-Вольфовичів * та алебастровий барельєф невідомого походження (НМЛ, І-1) відтворюють західний тип композиції, де дія відбувається на тлі печери з постаттю Богородиці ■ центрі. Саме такий варіант застосовано в ілюстрації київської Тріоді цвітної 1631 р. (її міг створити хтось із львівських граверів, які прибули до Києва у 20-х рр. XVII ст.) та в іконі того ж часу із Судової Вишні (НМЛ, І-1778).

Найраніший відомий нам антимінс із сюжетом «Покладення у труну» виконав у 1642 р. майстер *ВФЗ* (НМЛ, Гд-158). Ужито в ньому класичну схему цієї композиції у західному стилі з візантійськими ремінісценціями. Композиція статична і монументальна, зображає усіх тих, хто, згідно зі Святим Письмом, міг бути присутній при покладанні Христа до гробу. Йосип Аримафейський та Никодим тримають полотнище з тілом Христа над саркофагом. Богородиця — у центрі, зліва від неї — Марія Яковова і Марія Клеопова, праворуч — Іван та Марія-Магдалина, обабіч — архангели Гавриїл і Михаїл з рипідами. На дальшому плані — хрест, спис, тростина і написи — «Снятие со креста» і «Положеніє во гроб Г[оспод]а н[а]ш[е]го ІС ХА». У всіх інших антимінсах, крім гравюр майстра Луки, де написів немає, уміщено лише ініціали — ІС ХС, НИКА, ІНЦІ. На п'яти прямокутних клеймах цього антимінса з обох боків центральної сцени зображені євангелісти, святителі — Василь Великий, Іван Золотоустий, апостоли — Петро, Павло, Андрій і преподобний Арсеній — патрон львівського єпископа Арсенія Желіборського, можливо, з портретними рисами самого єпископа.

Постає питання про роль замовника-єпископа в художньому процесі, оскільки друкували антимінси лише в тих центрах, де були єпископські кафедри. Єпископи Гедеон Балабан, Арсеній Желіборський, Варлаам та Афанасій Шептицькі, Лазар Баранович — просвітителі та меценати — опікувалися книгодрукуванням, запрошуючи до співпраці провідних українських граверів, які працювали і над виготовленням антимінсів. Так, майстер *ВФЗ* виготовив антимінс для А. Желіборського, Ілля — для Л. Барановича. Судячи з усього, гравер узгоджував із замовником лише загальний тип композиції, залишаючи за собою свободу ■ інтерпретації сюжету, бо майже кожна тогочасна антимінсна композиція позначена творчою винахідливістю, сміливим темпераментним виконанням та емоційною глибиною образів. Водночас не менш важливу роль могли відігравати бібліотеки високоосвічених єпископів, у яких було зібрано багатоілюстровані європейські видання, що часто давали потрібний іконографічний матеріал [20]. У літературі неодноразово зазначалося, що українські художники орієнтувалися на зразки західноєвропейського мистецтва, великий вплив на формування їх художнього смаку мали естампні гравюри, ілюстрації книг, живописні твори в костьолах та приватних галереях, твори скульптурного декору та декоративної пластики, що прикрашали міські споруди [21]. Лише цим пояснюється той

■ Костьол св. Миколая у Львові (тепер — Покровський собор Української православної церкви).

[20] Доцільно згадати вислови П. Беринди про бібліотеку Федора Балабана в Післямові до «Лексикону славенороського»: «[...] яко в своей библиофици имяще в множестви книг и Библия святая пятми языки [...] Новый Завит ■ толкованми имен библийних ■ Антвнрпии типом изданная» (Памво Беринда. Лексикон славеноросскій... К., 1627.— С. 476).

[21] Свєнціцька В. Іван Руткович і становлення реалізму ■ українському малярстві XVII ст.— К., 1966.— С. 47—48; Міляєва Л. Стінопис Потелича. Визвольна боротьба українського народу в мистецтві XVII ст. — К., 1969.— С. 196; Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978.— С. 106—109.

факт, що крім сюжету «Покладення у труну» в настінних розписах дерев'яної церкви села Потелича на Львівщині та в антимінсах відтворено композицію західного зразка «Пієта». Саме на прикладі антимінсів, гравюр великого формату, цікаво простежити, як ці впливи трансформувалися у свідомості українських граверів, приймаючи нові форми, інколи настільки спрощені, що цілком втрачалася першооснова, та водночас наповнені великою виразністю та одухотвореністю.

Відомий гравер-ілюстратор Лука, який працював у Львові в 60-х рр. XVII ст., створив два антимінси, щоразу своєрідно вирішуючи традиційну тему. В антимінсній гравюрі львівського єпископа А. Желіборського з підписом та датою 1664 р. (НМЛ, Гд-9) [22] художник створив композицію, максимально наближену до переднього плану, сповнену експресії та драматизму, з напруженим світлотіньовим моделюванням форми. Зняте з хреста тіло Спасителя майже у вертикальному положенні підтримують Богородиця та ангел з рипідою, їм допомагає повернутий спиною до глядача Никодим, вклякнувши на коліно. Обабіч центральної сцени в простих овалах зображено в різноманітних ракурсах євангелістів та апостолів Петра і Павла. Сцена пройнята динамікою і патетикою стилю бароко, що із середини XVII ст. повсюдно приходить в українську гравюру.

На другому антимінсі гравера Луки, з авторською датою «1660»,— цілком інша композиція. Три ангели тримають над саркофагом велике покривало з тілом Христа, повернутого головою не ліворуч, як звичайно, а праворуч. Один із ангелів краєм полотнища витирає сльози (НМЛ, Гд-11). Варіант цієї композиції з четвертим ангелом виник у Києві. У 40-ві рр. XVII ст. він був створений гравером-монограмістом *ЛТ* і відомий як антимінс київського митрополита Петра Могили. На екземплярі, що зберігається у музейній колекції, є власноручний підпис П. Могили [23].

Сьогодні важко сказати, які твори могли послужити прототипом для цієї гравюри. Образна мова її напрочуд проста і лаконічна, водночас сповнена великого людського почуття. Першовзірець, якщо він існував, був перекладений на своєрідну мову народної гравюри зі збереженням лише основи певної композиційної схеми. Як наслідок постав самобутній твір мистецтва.

Існують копії з антимінсів граверів *ЛТ* та Луки. Одна, виконана для львівського єпископа В. Шептицького з датою 169(?) р., точно повторює гравюру Луки, друга — примітивнішого виконання, що повторює антимінс П. Могили, підписана луцьким єпископом Гедеоном-Святополком Четвертинським (НМЛ, Гд-13, Гд-7). Як бачимо, гравюри з аналогічною композицією були у вжитку тривалий час, до 90-х рр. XVII ст.

У збірці музею у Львові зберігаються три антимінси Іллі, талановитого і самобутнього майстра книжкової гравюри, відомого ілюстратора Біблії. І в гравюрах великого формату він виявив неабияку майстерність та новаторство.

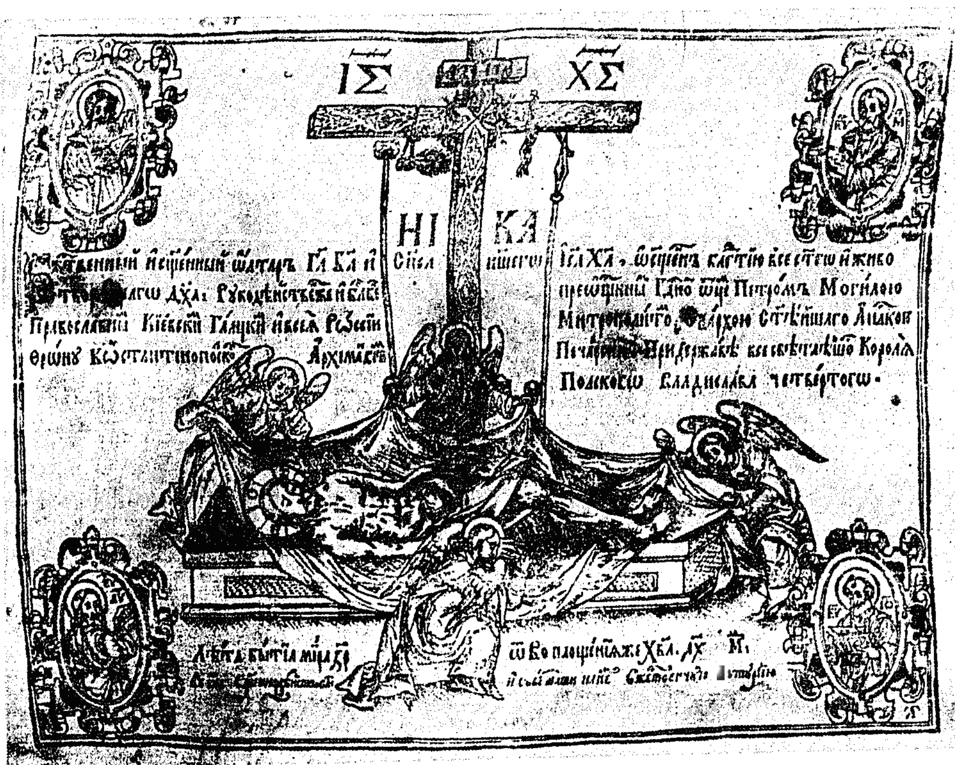
---

[22] Попов П. Матеріали до словника українських граверів // Українська книга XVI—XVII—XVIII ст.— К., 1926.— С. 81, № 3.

[23] Там же. — С. 80, № 1. Аналогічний антимінс гравера *ЛТ* зберігається у колекції Софійського синодального археологічного музею у Болгарії (див.: Степовик Д. В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки.— К., 1976.— С. 86).

Антимінс луцького єпископа Афанасія Пузини. *1640 р. Дереворит*

Гравер Лука. Антимінс львівського єпископа Афанасія Желіборського.
1664 р. Дереворит



Гравер *ЛТ*. Антимінс київського митрополита Петра Могили.
Між 1632—1647 рр. Дереворит

Гравер Ілля. Антимінс чернігівського архиєпископа Лазаря Барановича. *1680 р. Дереворит*

Антимінс перемиського архиєпископа Антонія Винницького.
1676 р. Дереворит

Н. Зубрицький (?). Антимінс перемиського єпископа Геронима Устрицького. *Початок XVIII ст. Дереворит*

Антимінс цього гравера для чернігівського єпископа Л. Барановича, датований 1680 р. (НМЛ, Гд-36) [24], відтворює сцену «Оплакування». Богородиця, оточена лише ангелами, оплакує Христа, який лежить на широкому, низькому саркофазі. По щоках Богородиці і ангелів течуть сльози, які вони витирають хустками і руками. Глибоку скорботу передано з якоюсь зворушливою простотою. Компактна, монолітна група, ритмічне повторення піднятих рук, хусток, запалених свічок — усе це надає центральній сцені особливої виразности. У цій гравюрі євангелісти вперше зображені з винесеними за картуші символами, майстерно вплетеними в рослинний орнамент у вигляді гнучкої закрученої гілки з листками та квітками. І картуші, і орнамент служать ефектним декоративним обрамленням для центральної сцени.

Два інші атимінси не підписані, але підкреслено виразна манера виконання з характерним саме для цього майстра почерком дає підстави вважати їх творами гравера Іллі. Це засвідчує зіставлення окремих деталей, що повторюються у всіх трьох гравюрах: зірка на мафорії Богородиці, сльози, що течуть по її щоках, дещо повернуте до глядача тіло Христа, фактура дерева на хресті.

Антимінс перемиського єпископа Антонія Винницького 1650 р. (НМЛ, Гд-42), очевидно найраніший з цієї серії, вирішений в традиційному плані, з усіма обов'язковими для цього сюжету персонажами. Але широке полотнище з тілом Христа крім Йосипа та Никодима тримають ще два ангели. Більшість антимінсів XVII ст. має рамку з двох ліній. В антимінсі Іллі рамка широка з чорним тлом, орнаментована листками та квітами, що надає композиції особливої викінчености.

Третя антимінсна гравюра Іллі, виконана для київського митрополита Діонісія Балабана 1660 р. (НМЛ, Гд-8), відтворює канонічну композицію в новому варіанті, без саркофага. Тіло Христа не покладають, а несуть Йосип, Никодим і два ангели. Виразно окреслено гористий краєвид.

Новаторські риси, притаманні творам Іллі, що проявилися у введенні краєвиду і багатої орнаментики, переконливій передачі руху, підкресленій емоційності всього образного ладу гравюр, розвинули інші автори.

Деякі антимінсні гравюри другої половини XVII ст. були у вжитку до початку XVIII ст., і час їх створення визначається за стилістичними особливостями та типом композиції. Антимінс 1712 р. холмського єпископа Йосифа Левицького (НМЛ, Гд-102) стилістично можна віднести до 60—70-х рр., тоді як за манерою виконання він близький до творів гравера Луки. У композиції типу «Пієта» Христос сидить на гробі, підтримуваний за руки двома ангелами. Цей тип композиції, що виник у колі венеційських художників, український гравер сміливо трансформує *. Частину канонічного тексту вміщено на обрамленні, як у плащаницях. Це засвідчує, що в XVII ст. не було строгого правила стосовно розміщення тексту,— кожен гравер компонував його залежно від архітектоніки твору, найчастіше — внизу, обабіч герба єпископа, інколи — посередині й унизу або по краях на обрамленні, коли зображення заповнювало всю вільну площину гравюри, як, наприклад,

[24] Попов П. Матеріали...— С. 53, № 1.

* Аналогічну композицію бачимо в картині італійського художника Антонелло да Мессіни «Пієта» 1476 р. (Венеція, музей Корер) та в ілюстрації венеційського видання «Missale romanum» 1515 р.

в антимінсі львівського єпископа А. Винницького 1676 р. (НМЛ, Гд-10) *. Зацікавлення краєвидом, архітектурним тлом, що їх на початку XVII ст. бачимо у львівській, а пізніше київській ілюстрованій гравюрі, приходить в естампну графіку, і в цьому антимінсі вперше у великому форматі невідомий український гравер уміло передав розгортання планів у перспективному скороченні у глиб. Лінію горизонту високо піднято. На передньому плані на тлі Голгофи з монументальним хрестом зображено сцену «Покладення у труну». Вдалині — околиці Єрусалима з різноманітними будівлями. Вгорі — вузька смуга неба з білими хмарами. У композиції цього антимінса з'являються нові елементи, що стануть обов'язковими у XVIII ст. Це знаряддя мук Христа, що раніше зображалися як канчук та різки, завішені на хресті. Тепер ці знаряддя, виконані з реалістичною достовірністю, розміщено на полях широкої рамки.

В антимінсі 1668 р. єпископа Георгія Гошовського (НМЛ, Гд-178) увагу привертають квіти, що нагадують лілеї, у яких зображено євангелістів. Цей мотив міг бути запозичений: починаючи з 40-х рр. XVII ст., титульні аркуші книг (наприклад, Львівське Євангеліє 1636 р.) прикрашають виноградною лозою, серед галузок якої, у чашах з пелюсток, уміщують півпостаті євангелістів та апостолів. Так поступово упродовж XVII ст. поглиблювалася увага до реалістичних подробиць та розповідности, що знайшло відображення у нових формах образотворчости.

На кінець XVII ст. склався тип антимінсної композиції, що зажив великої популярности і використовувався як певний зразок. Таким зразком на початку XVIII ст. у західних землях України став антимінс талановитого гравера Никодима Зубрицького. Він ніби завершував певний етап розвитку дереворитної гравюри, близької до народної, і знаменував появу гравюри іншого плану — високопрофесійної, з класичною урівноваженістю всіх елементів композиції. В антимінсі Н. Зубрицького виступає типова для манери цього майстра плавність лінії рисунку, органічно пов'язана з характером композиції, центральна частина якої, вирішена традиційно, вписується в овал, а всі персонажі сповнені благородної величі. Поясні зображення євангелістів, обрамлені лавровими вінками, не порушують цілісної гармонії твору. Стає обов'язковою ще одна деталь, про яку ми вже згадували,— знаряддя мук, зібрані у дві в'язки і розміщені обабіч центральної сцени. Розглядувана антимінсна гравюра не підписана, але її виконано у виразній індивідуальній манері, притаманній саме Н. Зубрицькому. Для підтвердження цієї гіпотези можна зіставити однаково потрактовану фактуру хреста в цьому антимінсі і у гравюрі «Розп'яття» 1711 р., підписаній митцем [25]. Згаданий антимінс зберігся у багатьох екземплярах. Найраніший з них датується 1712 р. хоча, вірогідно, дошка для антимінсної гравюри була виконана під час перебування Н. Зубрицького у Львові між 1691—1702 рр.,

* Подаємо зразок канонічного тексту, друкованого на українських антимінсах: «Б[о]жественный и с[вя]щенный олтарь Г[оспо]да Б[о]га и Сп[а]са н[а]шего ІС ХТА ос[вя]щень бл[а]г[о]датію всес[вя]таго и животворящаго Д[у]ха. Рукодеств[и]ем же бл[а]гословеніємь преос[вя]щеннымъ г[оспо]диномъ о[т]цемь[...] еже с[вя]щеннодиствовати на нем б[о]ж[е]ственную и с[вя]тую литургію до храму [...] року [...] м[еся]ца [...] дня [...]. Окремі слова в тексті могли замінюватися іншими. У XVII ст. цей канонічний текст на антимінсах не був строго регламентований, бо в низці творів аж до останньої третини XVII ст. трапляються різні написи.

[25] Попов П. Матеріали...— С. 47, мал. 13.

оскільки сфера поширення антимінсів із неї обмежувалася переважно Західною Україною (НМЛ, Гд-32).

Наприкінці 80-х рр. XVII ст., коли антимінси починають виконувати гравіруванням на міді (перший із них датований 1690 р.), змінюється їх вигляд. Зникає узагальнений лаконізм форми, близький до примітиву, у найкращих творах з'являються професійна відточеність рисунку і побудоване на тонких нюансах світлотіньове моделювання форми. Українська гравюра кінця XVII—XVIII ст. сягає найвищого розквіту, найповніше розвиваючись у жанрах портрету, академічних тез, картографії. Книжкова та антимінсна гравюра вже не посідають чільного місця, як це було в XVII ст., хоч антимінси, своїм призначенням пов'язані з вельможними замовниками, часто виконували видатні гравери свого часу. Наприклад, є відомості, що у 1760 р. Г. Левицький виготовив антимінсну дошку [26].

Із кінця 90-х рр. XVII ст. збереглися три антимінси. Виконав їх один гравер, який досконало володів технікою різцевої гравюри та офорту, створив кілька композиційних типів антимінсів, котрі десятиріччями копійовано і наслідувано в Україні та Росії. Перший антимінс, що зберігся у двох відбитках (єпископа Феодосія Углицького, 1695 р. та єпископа Іоана Максимовича, 1697 р.— НМЛ, Гд-218, Гд-41), знаменує дальший етап розвитку антимінсної композиції у стилі зрілого бароко [27]. Репрезентативна гравюра великого формату віддрукована на шовку *. Центральна сцена «Покладення у труну» і зображення євангелістів обрамлені рамкою, у фігурних прорізах якої розміщено знаряддя мук, а також зображення «Нерукотворного Спаса». Фігури центральної сцени досить динамічні — скорботну Богородицю обіймає за плечі Іван, нахилилася до Христа, заломивши руки, Марія-Магдалина, втирають хустинками сльози два ангели зі свічками. Ренесансні картуші з євангелістами прикрашено голівками херувимів і гірляндами, знаряддя мук обвивають стрічки з кокардами. Композиція антимінса наділена рисами ефектної декоративности, характерної для бароко східнослов'янських країн з притаманними для нього елементами Ренесансу та маньєризму. Цей стиль прийшов в українську гравюру з іменами таких відомих майстрів, як Олександр та Леонтій Тарасевичі, Іван Щирський.

Аналізуючи відбиток антимінса 1697 р., П. Попов зазначав, що його автором міг бути І. Щирський [28]. Зіставлення цієї гравюри з іншими відомими творами художника підтверджує цю гіпотезу. Хоч І. Щирський відомий передовсім як майстер гравюр-панегіриків, матеріал для зіставлення дає його книжкова гравюра. У фронтиспісі Октоїха 1699 р. використано той же набір декоративних елементів художнього оформлення, що й у наших антимінсах. Ці елементи характеризуються єдністю стилю і виконання: це фігурні картуші з голівками херувимів; попарно з'єднані китицями гірлянди з листків і плодів; довгі гірлянди з плодами, виноградними листками і п'ятипелюстковими квітами — бароко була притаманна пишна декоративність.

---

[26] Попов П. Матеріали...— С. 70, приміт. 2.

[27] Там же.— С. 88, приміт. 2.

* Розмір цих творів — 46,5×39 см, тоді як пересічний розмір антимінсів — 37×32; 40×38 см.

[28] Попов П. Матеріали...— С. 88, приміт. 2. Як твір І. Щирського цей антимінс розглянув Д. Степовик (Степовик Д. Іван Щирський.— К., 1988.— С. 97—99).

В антимінсі 1700 р. митрополита Варлаама Ясинського (НМЛ, Гд-23) гравер навколо центральної сцени, окресленої чорною лінійною рамкою, розмістив фігурні картуші з пророками, святим Єфремом, знаряддями страстей і текстом. Серед фігур центральної сцени виділяється постать Богородиці, яка страждає, із сімома мечами в грудях. Беручи за основу цей антимінс, безіменні гравери XVIII ст. створили такий тип композиції, де в центрі вміщено сцену «Покладення у труну», по кутах у картушах — зображення євангелістів із символами, між ними, так само в картушах обабіч,— зв'язані знаряддя страстей.

Антимінс з датою «1708» і підписом митрополита Йоасафа Кроковського зберігся у єдиному екземплярі в дуже блідому відбитку (НМЛ, Гд-19). Його дещо незвична композиція, на відміну від попередньої, не має прямого повторення. Два ангели ніби відгортають завісу, відкриваючи сцену «Оплакування» під балдахіном. Знаряддя страстей і картуші з цілофігурними постатями євангелістів уплетені в орнамент з гнучких гілок і листків аканту, створюючи широке обрамлення. У фронтиспісі Октоїха 1699 р. на тлі такого ж балдахіна зображено сюжет «Успіння».

Використовуючи ці твори І. Щирського, менш талановиті гравери створювали різні варіації, повторюючи окремі постаті й деталі зі згаданих антимінсів, наприклад, Йосипа та Никодима — з першої гравюри, Івана та Марії-Магдалини — з другої, акантові гілки — з третьої. Такі спрощені композиції створюють у 30—60-х рр. XVIII ст. На деяких гравюрах скопійовано лише центральну частину «Покладення у труну» з антимінса В. Ясинського, а євангелісти і знаряддя страстей розміщені в картушах або перевиті гілками з акантових листків (НМЛ, Гд-25, 28, 29, 131). Цю ж композицію повторено в Росії на гаптованій плащаниці, що засвідчує її значне поширення [29].

У львівській колекції зберігається ще один антимінс великого розміру (48×53 см), підписаний у центральній частині гравюри ініціалами *ИѰ*, а внизу, в кутах під зображеннями з євангелістами,— спареними ініціалами *ЧБІП, N Θ.* (НМЛ, Гд-110). Композиція цього антимінса складається зі сцени «Покладення у труну» в широкому обрамленні, на полях якого розміщено медальйони з постаттями євангелістів, знаряддями страстей і підписами. Бачимо тут елементи, характерні лише для російських пам'яток,— зображення Бога Саваофа, інший, ніж в українських антимінсах, порядок розміщення євангелістів, а також відмінний зміст тексту у верхньому медальйоні.

Завдяки публікації М. Алексєєвої стало відомо, що антимінси з аналогічним зображенням збереглися у Росії, де вони знані як антимінси патріарха Адріана, царів Іоана та Петра Олексійовичів і датуються серединою 1690-х рр. [30] Але на антимінсі з львівської колекції напис стертий, хоча видно, що він складався з п'яти рядків і, очевидно, різнився змістом від шестирядкового тексту антимінсної гравюри патріарха Адріана.

М. Алексєєва припускає, що антимінс паріарха Адріана виконали для Москви українські гравери, можливо, за участю І. Щирського, якщо

---

[29] Выставка новых поступлений. Древнерусское искусство: Каталог / Государственный Русский музей.— Л., 1978.— С. 34, № 101.

[30] А л е к с е е в а М. А. Малоизвестные произведения русского искусства XVII—первой половины XVIII ст.— гравированные антиминсы // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1982.— Л., 1984.— С. 435.

прийняти сигнатуру *ИѰ* за підпис відомого гравера [31]. Стилістично цей антимінс дещо відрізняється від згаданих творів І. Щирського. Гравер, який досконало володів мистецтвом реалістичного зображення людської постаті, звернувся до давньої традиції й зобразив Івана по-іконописному, низько нахиленим до голови Христа, так само статичні інші постаті центральної сцени, тоді як євангелістів та предмети антуражу зображено дуже реалістично. Попри зовнішнє стилістичне різноголосся, помітна у гравюрі єдність композиційного задуму, її формальні особливості засвідчують руку одного художника, що виконав рисунок антимінса, гравірувати який могли його помічники [32].

Отже, на Східній Україні наприкінці XVII ст. склався тип антимінсної композиції, який з деякими незначними змінами буде використовуватися до початку XIX ст. На Західній Україні приблизно до 50-х рр. XVIII ст. поширюватимуться композиційні варіанти, які створили Н. Зубрицький та І. Щирський. Але в 60-і рр. XVIII ст. львівський і почаївський гравери Іван Филипович та Йосиф Гочемський створили антимінси нового плану, з явною орієнтацією на західноєвропейські зразки в стилі пізнього бароко та рококо [33] (НМЛ, Гд-265, 267). Їх характеризує реалістичний підхід до відображення канонічного сюжету, підхід, позначений підкресленою експресивністю та деякими рисами чуттєвої екзальтації. Центральна сцена подається у перспективному скороченні у глиб, і тому всі персонажі зображені у складних ракурсах. Обабіч попарно сидять євангелісти. Довкола Хреста — херувими й ангели зі знаряддями страстей. І. Филипович у лівому нижньому куті гравюри зобразив палітру з пензлями і аркуш паперу з власними ініціалами *I. F.* Уживані тривалий час, ці гравюри збереглися у великій кількості. У другій половині XVIII ст., коли львівська гравюра перебуває у певному застої, виникають труднощі у створенні нових антимінсних гравюр, через що твори І. Филиповича та Й. Гочемського єпископи будуть використовувати у віддалених від Львова провінціях аж до кінця XVIII ст.

Композиція гравюр не була застиглою іконографічною схемою. На початку і в середині XVII ст. зближуючись формальними особливостями і вирішенням художнього образу з народною гравюрою, а у XVIII ст. досягнувши в найкращих зразках вершин майстерности, антимінсна гравюра змінювалася залежно від зміни стильових напрямів свого часу, органічно сприймаючи нові віяння нарівні [illegible] іншими видами образотворчого мистецтва. Через специфічні умови, в яких перебувала Україна упродовж століть, в антимінсній гравюрі завжди підкреслювано емоційну виразність сюжету. Саме ідейна спрямованість визначила образне вирішення антимінсних композицій. Можна говорити про певне виховне значення антимінсів. Потрапляючи зі столичних центрів у найвіддаленіші куточки країни, вони мали значний естетичний вплив і прилучали до художньої культури широкі верстви.

Досліджуючи антимінси з львівської збірки, ми добирали лише ті, що знаменували певний етап у розвитку сюжетної та композиційної лінії анти-

---

[31] Алексеева М. А. Малоизвестные произведения...— С. 437.

[32] Залишаються загадкою монограми в нижніх кутах антимінса, які Д. Степовик про-[illegible] і розшифрував так: *ЧБІП(?)* — Леонтій Тарасевич та *N* Θ — Недостойний Федір (див.: Степовик Д. Іван Щирський.— С. 92).

[33] Попов П. Матеріали...— С. 34, № 21.

мінсних гравюр. При цьому зроблено спробу атрибувати деякі з невідомих гравюр Іллі та Н. Зубрицького, щоб увести їх у науковий обіг.

Антимінси потребуть всебічного вивчення. Без такого вивчення неможливо вичерпно показати різноманітні аспекти розвитку давньої української гравюри.

Oleksandra SYDOR-OSHURKEVYCH

UKRAINIAN ANTIMENSIUM OF the 17th—18th cc.

The Ukrainian antimensium is a branch of graphic art little known in the artistic world: it is a linen print of woodcut or copper plate engravings. It was used to cover the altar table of newly-built churches as a symbol of consecration of the church by a bishop. The present essay is the first attempt to study, systematize and occasionally make attribution of the materials of the unique collection of antimensia available at the L'viv National Museum.

Predominant in the antimensia is the subject «The Entombment of Christ» presented in a variety of iconographic and stylistic versions. The first printed antimensia date back to the 20s of the 17th. c. and testify to the fact that the Ukrainian print has a long history. The antimensia were executed by such notable artists as Luka, Illya, Nykodym, Zubryts'kyi, Innokentiy Shchyrs'kyi a. o.

Віра СВЄНЦІЦЬКА

МИХАЙЛО ДРАГАН — ДОСЛІДНИК МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Михайло Драган — один із чільних українських мистецтвознавців XX ст., автор капітальних монографічних досліджень «Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм»[1] у двох томах та «Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.»[2]. Йому ж належить низка критичних статей про виставки митців, головно ті, що в 1930-их рр. відбувалися у Львові. Ці статті можуть служити свого роду літописом тогочасного мистецького життя Галичини. Через важку, затяжну недугу смерть скосила його в розквіті творчих сил, на 53 році життя, перешкодивши розгорнути на повну силу науково-дослідницьку діяльність, завершити ще одну задуману і в значній частині підготовану до друку працю. Маємо на увазі обіцяне у вступі до книги «Українські дерев'яні церкви» аналогічне дослідження про дзвіниці як релікт оборонного будівництва українського середньовіччя, дослідження, що власне, мало бути органічним продовженням першої публікації.

Народився М. Драган 20 листопада 1899 р. у селі Тустановичі поблизу Борислава. Був він найстарший син у сім'ї малоземельного багатодітного селянина. Батько намагався дати дітям освіту. Навчаючись, М. Драган, однак, був змушений заробляти лекціями на життя. Початкову освіту він здобув у Тустановичах і в школі отців-василіян у Дрогобичі, а середню — в українській гімназії у Перемишлі, де також вчився в музичній школі гри на скрипці (з дворічною перервою, коли під час українсько-польської війни вступив добровольцем до Української Галицької Армії).

Маючи нахил до малювання, мріяв вступити на архітектуру або у вищий художній навчальний заклад. Однак в умовах новоствореної польської держави зробити це було не так просто: на деяких факультетах, передусім на архітектурному та медичному, встановлено так званий «нумерус клявзус» — обмежену квоту для студентів непольського походження. Крім того, для українців, учасників українсько-польської війни, вступ до університету тоді був узагалі закритий. В університеті ліквідували викладання українською мовою, яке за Австрії було допущене на кількох кафедрах. Викладачі-українці відмовилися складати присягу на вірність польській державі. У зв'язку з таким становищем з ініціативи Наукового товариства ім. Шев-

---

[1] Драган М. Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм // Збірки Національного музею у Львові.— Львів, 1937.

[2] Драган М. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.— К., 1970.

ченка, при участі товариств і установ (Товариство наукових викладів імени Петра Могили, Ставропігійський інститут) організовано Український тайний університет та проголошено бойкот польського.

М. Драган записався на «фільозофічний» факультет Тайного університету, слухачем якого був у 1921—1924 рр. Водночас відвідував заняття [redacted] малярства у школі Олекси Новаківського, організованій у майстерні митця, у якій тепер художньо-меморіальний музей його імени. У 1926—1930 рр. М. Драган навчався у Львівському університеті, на гуманістичному факультеті, спеціалізуючись у мистецтвознавстві. У грудні 1932 р. він одержав ступінь доктора філософії. У часі студій вивчає на курсах і самотужки французьку та англійську мови, а [redacted] гімназії знав німецьку і латину, так що міг вільно порозумітися та читати наукову і художню літературу цими мовами.

В особистому архіві М. Драгана збереглися його залікові книжки з українського і польського університетів, що дає змогу ознайомитись із предметами, які лягли в основу освічености вченого.

Виклади в Українському тайному університеті мали загалом українознавчий характер з певним ухилом до слов'янознавства. Лекції у ньому читали найвидатніші спеціалісти, для яких доступ до викладання у польському університеті був закритий. Дехто [redacted] професорів Тайного університету був згодом удостоєний почесного звання академіка АН України (М. Возняк, Ф. Колесса, К. Студинський, В. Щурат, О. Кульчицька — член-кореспондент Академії архітектури і будівництва УРСР, І. Крип'якевич). До речі, посвідчення про навчання в Українському тайному університеті мали вагу і в закордонних університетах. Уже самий тільки перелік відомих імен з-поміж професури засвідчує високий рівень викладання. Учені вважали за обов'язкове не тільки дати своїм слухачам загальні знання, [redacted] й закласти міцні підвалини для їх самостійної педагогічної, наукової та дослідницької праці. Вважаємо за доцільне докладніше ознайомити з тематикою викладів професорів українського і польського університетів[3]. На філософському факультеті Українського тайного університету викладали:

Доктор Степан Балей, згодом запрошений до Варшавського університету, викладав психологію і логіку та вів семінар [redacted] психології.

Леонід Білецький читав такі курси: «Методологія української літератури», «Історія української драми», «Історія української драми в першій половині XVIII ст.»

Доктор Іван Брик зосередив увагу головно на чехістиці: «Історія чеської літератури XVIII ст.», «Історія чеської літератури XIX ст.», «Практичні вправи» (з чеської літературної граматики та з чеської мови), а також вів семінар з історії української мови.

Професор Михайло Галущинський викладав, зокрема, історію педагогіки.

Доктор Ярослав Гординський читав лекції «Початки українського письменства від найдавніших часів до кінця XI ст.», «Українське письменство XI і XII ст.»

Предметом викладів професора Антона Генсьорського була переважно русистика: «Історія російської літератури [redacted] передреволюційні роки XIX

---

[3] Докладніше про український університет див.: Григорчук Л. Таємний український // Вільна Україна.—1990.—1 квіт.

і початку XX ст.», «Російські письменники-слов'янофіли XVIII і XIX віків», «Пушкін і його доба», семінар «Розбір ранніх творів Гоголя — «Вечера на хуторе близ Диканьки». Він також приділяв увагу мовознавчим питанням: «Фонетика великоросійської мови», «Історична морфологія російської мови».

Доктор Іван Зілинський зосередився на деяких питаннях українського мовознавства: «Діалектологія української мови», «Загальна фізіологія звуків української мови».

Професор Володимир Калинович викладав пайдологію.

Теми лекцій доктора Філарета Колесси пов'язані з фольклористикою: «Українська народна словесність. Вступ» та «Українська усна словесність».

Доктор Володимир Охримович викладав соціологію.

Предметом викладів доктора Михайла Рудницького була західноєвропейська література: «Французький роман», «Вибрані питання з Шекспіра», «Історія французької повісти». Він вів семінар з французької літератури (інтерпретація тексту «Trois cantes» G. Flaubert'a). Викладав також вступ до філософії.

Доктор Микола Сабат ознайомлював з питаннями античної культури: «Трійця грецьких трагіків», «Геленська пластика».

У багатьох залишились у пам'яті на все життя, і то й сприяли виборові професії лекції доктора Іларіона Свєнціцького, директора Національного музею. Вони відбувалися у стінах музею, що давало неоціненну можливість ілюструвати виклади автентичним матеріалом XII—XX ст., передусім з ділянки мистецтва, палеографії, палеотипії і слов'янознавства. Тематика викладів, особливо зі слов'янознавства, була надзвичайно різноманітна: «Східнослов'янська палеографія», «Письменство північної Руси до XVI ст.», «Письменство Москви і Петербурга XVII і XVIII ст.», «Східнослов'янське друкарство XVI—XVIII вв.», «Палеографічно-типографічні і палеотипічні вправи», «Основи слов'янознавства», «Літературні первістки в житіях святих», «Граматика старослов'янської мови», «Читання і розбір старослов'янських текстів».

Заняття часто переривали нальоти польської поліції з обшуками, щоби знайти доказовий матеріал про виклади та оштрафувати за офіційно не зголошені збори. Однак присутні завжди встигали розійтися по залах, наче принагідні глядачі.

Українознавча тематика у викладах доктора Кирила Студинського також була різноманітною: «Українське письменство на схилі XVI і XVII ст.», «Українське письменство половини XVIII віку», «Київські вчені XVII в.», «Історія українського письменства на схилі XVII ст.», «Нові питання з історії української літератури XIX віку», «Звучання (фонетика) церковнослов'янської мови».

Доктор Василь Щурат — вчений і поет, що в той час був ректором Українського тайного університету,— у своїх викладах приділяв увагу деяким питанням української літератури, головно XIX ст.: «Панько Куліш», «Інтерпретація «Слова о полку Ігоревім», «Націоналізація літературної мови в українському письменстві XVII і XIX століть», «Українська белетристика XIX ст.», «Ucrainica в польських альманахах романтичної доби», «Конспіраційні поеми Т. Шевченка», просемінар «Розмови про вальтерскоттизм в українській літературі».

У 1924 р. М. Драган почав працювати в Національному музеї, спершу як стипендист, а з 1925 р. як книгознавець і секретар. Поступово розпочинає і наукову працю. Відтоді він на все життя пов'язав свою долю з українським музейництвом. У 1940-х рр., уже після війни, коли йому довелося вибирати між Академією наук та університетом і музеєм, він, попри незрівнянно ліпші умови, без вагань залишився у музеї, бо без нього не уявляв своєї творчої наукової роботи.

Навесні 1926 р., не перериваючи роботи в музеї, М. Драган після припинення бойкоту записується на гуманітарний факультет Львівського університету, обравши спеціальністю мистецтвознавство. Студії почав з третього семестру, а закінчив у 1929/1930 навчальному році. У 1926 р. пройшов так звану іматрикуляцію, що проводилася урочисто в «авлі» (актовому залі університету) за участю ректора і деканів, які виступали, як у середньовіччі, у тогах і беретах. Із рук ректора студенти отримували «індекс» — залікову книжку, урочисто обіцяючи гідно виконувати обов'язки студента. Церемонія закінчувалася співом традиційного ще з середньовіччя студентського гімну «Gaudeamus igitur».

Мистецтвознавство у Львівському університеті було поставлене дуже добре. Дуже шкода, що в радянський час цю дисципліну ліквідовано, як і створений за ректорства Є. Лазаренка кабінет мистецтва. Він допомагав зацікавленим розширювати свої початкові знання у цій ділянці, такі потрібні як для піднесення загального культурного рівня студентів, так і для їхньої майбутньої педагогічної роботи.

Студентів, які спеціалізувалися на мистецтвознавстві, було небагато, але прослуховувати якийсь курс та складати колоквіум з історії стилів у мистецтві було обов'язковим також і для студентів філології. Для кафедр західноєвропейського мистецтва (професор В. Козицький), історії мистецтва Польщі та Сходу Європи (професор В. Подляха), класичної археології (професор Є. Булянда) було відведено найкращі приміщення на другому поверсі. Кафедри мали прекрасно укомплектовані бібліотеки та фонди діапозитивів. Стіни залів класичної археології були оздоблені копіями розписів мікенської доби, а в окремому залі зберігалося чимало майстерно виконаних зліпків класичних творів грецької та римської скульптури.

Система викладів була побудована на вільному виборі кожним із професорів тематики та проблематики лекції. Лаконічно побудовані, але насичені фактами і вагомими бібліографічними даними лекції професора В. Подляхи циклічно повторювано кожних чотири-п'ять років. Вони були запрограмовані як корпус фундаментальних відомостей для майбутніх спеціалістів: охоплювали майже всі епохи із специфічною проблематикою та різностороннім їх висвітленням різними авторами. Слід додати, що студенти слово в слово записували виклади професора В. Подляхи і не тільки самі користувалися цими «скриптами», але згодом передавали їх тим, що приходили їм на зміну. Один такий «скрипт» зберігається в архіві М. Драгана. Якщо зацікавлені студенти не обмежувалися лише формальним засвоєнням інформаційних відомостей професорського викладу, а вважали за потрібне ознайомитися з указаною літературою, друкованою, до речі, різними іноземними мовами, то з університету виходили мистецтвознавцями, добре обізнаними із різноманітною постановкою складних питань мистецької культури різних епох та з теоретичними основами сучасного мистецтвознавства у світовому аспекті. Циклічна повторюваність

викладів професора В. Подляхи якоюсь мірою сприяла формуванню львівської школи мистецтвознавців, незалежно від їх національности чи індивідуальних нахилів і зацікавлень. Спільною рисою для тих дослідників мистецтва, що пройшли навчання у Львівському університеті до 1939 р., [illegible] предметність, прагнення до різнобічного охоплення явищ і процесів, увага до питань генези, відповідальність за об'єктивну точність інформації та інтерпретації.

Оскільки мистецтвознавчу освіту у Львівському університеті здобули, крім М. Драгана, і деякі інші мистецтвознавці-українці (у тому числі М. Голубець, М. Рудницька, І. Старчук, В. Годис, Я. Нановський, автор цих рядків), варто дещо детальніше ознайомити хоч би з тематикою викладів окремих професорів, щоби дати уявлення, [illegible] яким багажем виходив [illegible] університету абсольвент мистецтвознавства.

Із записів в «індексі» М. Драгана стало відомо, які саме лекції він мав можливість слухати та на їх підставі складати колоквіуми й обов'язкові іспити.

У професора В. Подляхи — автора одного з перших нарисів про мистецтво Польщі раннього середньовіччя, надзвичайно скрупульозної студії, присвяченої настінним розписам буковинських церков та іконографії «Тайної Вечері»,— М. Драган прослухав лекції: «Методика історії мистецтва», «Теоретичні засади історії мистецтва», «Генеза і розвиток давньохристиянського мистецтва», «Романська архітектура, різьба і малярство Польщі», «Готична архітектура Польщі», «Експресіонізм, його теорія та історичні паралелі» (сюди входили також проблеми реалізму та імпресіонізму), «Техніка та історія гравюри» і просемінар на цю тему, [illegible] також семінар на тему історії мистецтва Польщі та Сходу Європи.

Професор В. Козицький, поет, літературний і мистецький критик, який неодноразово писав у польській пресі про українські виставки 1920—1930-х рр., автор монографій та нарисів про західноєвропейських і польських художників, зосереджував увагу на мистецтві Ренесансу та бароко в Італії, Нідерландах та Фландрії. М. Драган слухав його лекції «Леонардо да Вінчі» та «Рафаель», «Північноіталійське малярство XVI ст.», «Мікеланджело та початки бароко»; був учасником просемінару з історії мистецтва та семінару з мистецтва нового часу.

Професор Е. Булянда, автор монографії про мистецьку культуру етрусків, читав лекції «Артистична критика в античності» та «Історія розвитку грецької різьби в V і IV сторіччях».

Істориків мистецтва об'єднував також курс лекцій професора Л. Козловського на кафедрі культури доісторичної доби. Тематика була цікава і всеохоплююча: «Проблематика походження слов'ян у світлі праісторії», «Індоєвропейське походження слов'ян», «Початки мистецтва», «Молодша камінна епоха в Польщі», «Типологічний аналіз кераміки».

М. Драган [illegible] активне зацікавлення до викладів не лише основних, загальнообов'язкових предметів, [illegible] й до низки інших дисциплін, що виходили за межі обов'язкової програми. На другому, четвертому і п'ятому курсах він слухав виклади з етнографії професора А. Фішера («Розвиток польської етнології», «Люд руський (український)», «Етнографія західних і південних слов'ян», «Етнографічне музейництво»). У професора Я. Яніва на другому і третьому курсах відвідував лекції на такі теми: «Старослов'янська література», «Апокрифічна література в Польщі і на

Русі». А у професорів Кляйнера та Кухарського — «Теорію і методику літературних досліджень» і «Повість на історичну тематику». Тоді ж відвідував лекції професора Кукульського «Історія реалістичної педагогіки». На п'ятому курсі М. Драган студіює у професора Я. Птасніка— «Міста і міщанство середніх віків».

У своїх студіях значну увагу М. Драган приділив також філософії. На перших трьох курсах він слухав лекції професора К. Твардовського «Вступ до психології», «Силогістика», «Реформаторські тенденції [illegible] ділянці формальної логіки», «Розвиток наукової етики в XIX ст.», «Головні напрями наукової етики», «Етичний скептицизм», «Життя: психічна і нервова системи».

На другому, третьому та четвертому курсах відвідував лекції М. Вартенберга «Вступ до філософії», «Прагматизм та інтуїціонізм», «Історія античної філософії», «Проблеми вільної волі», «Оптимізм і песимізм», «Душа і тіло».

На двох останніх курсах М. Драган слухав лекції професора К. Айдукевича «Методологія», «Головні засади філософських наук», [illegible] також Р. Інгардена — послідовника неокантіанства — «Об'єктивні проблеми спостережень», «Про літературний твір», «Епістемологічні погляди англійських емпіриків», «Проблеми ідеалізму».

Як бачимо, загальна філософська тематика майже врівноважується зі спеціальними дисциплінами, і ця широка програма студій у поєднанні з практичною роботою [illegible] музеї та над збиранням матеріалів про народну монументальну дерев'яну архітектуру, безперечно, становить фундамент Драганової широкої ерудованости у кожній ділянці: чи йдеться про багатогранну музейну працю, чи про народну архітектуру, декоративну різьбу, а чи про проблематику сучасного мистецтва.

Творча атмосфера в Національному музеї була сприятливою для розвитку різноманітних зацікавлень молодого адепта музейної справи, для набуття всебічних знань. Тут у 1920-х рр. під керівництвом І. Свєнціцького працювали археолог Я. Пастернак (згодом директор музею НТШ), дослідник стародавнього Галича мистецтвознавець В. Січинський з Праги, дослідник народної монументальної дерев'яної архітектури, архітектор і реставратор В. Пещанський, автор нарису «Давні килими України»[4], М. Фуртак-Деркачева, дослідник життя й творчости Лесі Українки, етнограф І. Гургула, художниця-реставратор Я. Музика. У зв'язку з музейною працею чи актуальними подіями в українському суспільному житті час від часу розгорталися цікаві дебати, обмін думками, знаннями і досвідом. М. Драган в автобіографічному нарисі «З праці в музеї і для нього» писав: «[...] Поволі знайомився [illegible] теж [illegible] іншими розгалуженнями праці [illegible] музею і по черзі переходив від одної до другої. Зокрема, поїздки давали мені змогу відкривати зв'язки нашого старого мистецтва з життям народу і пізнавати церковне будівництво [...]»[5].

Велике значення у творчій біографії М. Драгана, [illegible] також для історії українського народного монументального будівництва в дереві мали

---

[4] Пещанський В. Давні килими України // Збірки Національного музею.— Львів, 1925.

[5] Драган М. З праці в музеї і для нього // Двайцятьп'ять-ліття Національного Музею у Львові.— Львів, 1931.— С. 40.

щорічні двомісячні експедиції Бойківщиною, які він протягом п'яти років (1925—1930) здійснював з власної ініціативи і за активної підтримки управи музею, пішки мандруючи від села до села Дрогобиччини, Старосамбірського, Турківського, Сколівського, Долинського та частково Ліського, Самбірського, Добромильського і Калуського повітів. Наслідком цих мандрівок були майстерно виконані тушшю зарисовки церков і дзвіниць, їх планів, перетинів, деталей та багато фотографій, що збагатили фонд документальних матеріалів музею, а самому авторові дали основу для написання монографічного дослідження про українські дерев'яні церкви. Виготовлений власноручно багатий ілюстративний матеріал тим більше цікавий, що на сьогодні багато пам'яток вже не існують або змінили вигляд через самодіяльні репарації.

На початку 1930-х рр. управа Національного музею, щоб зберегти найкращі пам'ятки українського народного будівництва, подає ідею створити музей просто неба на зразок музеїв Швеції, Норвегії — батьківщини «скансенів», Румунії — країн, у яких жива традиція народного будівництва почала під наступом цивілізації згасати. Але для цього тоді не було відповідних коштів. І коли в 1931 р. постало питання про перенесення до Львова якоїсь дерев'яної церкви для потреб студитського монастиря, то кошти для цього виділив митрополит Андрей Шептицький, який розумів загальнокультурну вагу такого перенесення. Під керівництвом та наглядом М. Драгана перевезено із села Кривки поблизу Турки до Львова триверху церкву 1763 р.— справжню перлину бойківської барокової архітектури. Поставлено її на Чернечій горі, на горбах так званого Кайзервальду (тепер Шевченківський гай), чим було започатковано Музей народної архітектури і побуту, організований уже в радянський час.

М. Драган зарекомендував себе поважним дослідником уже у своєму дебюті, а саме статтею «Скиту Манявського розвиток і упадок», надрукованою у збірнику-альбомі «Скит Манявський і Богородчанський іконостас»[6], до якого, крім того, увійшли статті В. Пещанського та І. Свєнціцького, каталог та репродукції ікон. Для цього ж альбому М. Драган виконав також дуже прецизійну рисункову реконструкцію Богородчанського іконостасу, що саме тоді, після ревіндикації у 1924 р. з Відня, куди його вивезено під час війни і де він в одному з музеїв експонувався, був переданий до Національного музею та встановлений у постійній експозиції.

У згаданій статті М. Драган зосередив увагу на постаті Йова Княгиницького (бл. 1550—1621) — засновника скиту, учня і викладача Острозької академії, який пробув 12 років на Афоні, сучасника Івана Федорова та Івана Вишенського. Останній навіть відвадував його у Манявському скиті. Крім того, М. Драган висвітлив широкі зв'язки скиту з Києвом, Москвою, Афоном, Молдавією, простежив історію будівництва дерев'яної Воздвиженської церкви, що була збудована на плані хреста на зразок церкви Спаса в Межигірському (Спаському) монастирі поблизу Києва, яку після ліквідації монастиря у 1785 р. продано до Надвірної, де вона згоріла під час першої світової війни.

Найвагомішим внеском М. Драгана в українське мистецтвознавство і справжньою подією була поява вже згадуваного його двотомного моно-

---

[6] Скит Манявський і Богородчанський іконостас.— Львів, 1926.

графічного дослідження «Українські дерев'яні церкви. Генеза і розвій форм» з 269 ілюстраціями із схемами і планами.

У книгу ввійшли розділи «Огляд літератури», «Загальні підстави будівництва», «Техніка», «Поземі плани дерев'яних церков», «Зовнішні вигляди дерев'яних церков», «Висновки» та науковий апарат: «Нотатки і замітки» (400 позицій), «Покажчик місцевостей» (понад 2000), «Покажчик імен» (64), «Список майстрів» (40).

М. Драган спробував простежити генетичну лінію розвитку української народної монументальної архітектури, наголошуючи саме на творчій поставі народних майстрів, які, виходячи від найдавніших форм та конструкційних можливостей дерева, досягали вершин у майстерній і оригінальній розв'язці найскладніших технічних і мистецьких завдань.

І. Свєнціцький, видавець і редактор, у слові «Від видавництва» писав: «Це четверта книга з видань Національного музею, присвячених будівництву українських дерев'яних церков у Галичині. Попередні видання були підготовчими ступенями, на підставі яких мало поширитися і піднестися розуміння стилевої окремішности українського церковного будівництва. Це видання є першою спробою суцільного синтезу того, що пророблено досі в науці, та систематизації як опублікованого, так головно зібраного автором матеріалу в часі щорічних літніх експедицій». І далі: «Великою заслугою автора є рівно ж підхід до питання про участь людового елементу в церковному будівництві. В майбутньому доведеться присвятити ще більше уваги цьому зв'язкові між ремісничим і людовим мистецтвом, щоби остаточно виявити взаїмне проникання людового в міжнародне і міжнародного в людове мистецтво. Націоналізація чужого і перехід національного на ступінь міжнародного творчого чинника є саме тим важливим питанням, відповідь на яке стає основою належного дослідження українського національного мистецтва».

У кінці відзначено як надзвичайно важливий момент те, що в книжці М. Драгана окреслено проблематику дальших досліджень. При цьому І. Свєнціцький зазначав: «Управа Національного музею радо покривала кошти дороги, зужитого фотоматеріалу, помірів та зарисовок церков, бо вважала працю музейника в терені за найкраще джерело збагачення збірок та всебічного вивчення пам'яток мистецтва перед їх остаточною загладою [...]»[7].

М. Драган у висновках до книги показав значущість традицій дерев'яного ужиткового будівництва для становлення форм українського монументального дерев'яного будівництва. Зокрема, він схиляється до думки деяких своїх попередників, у тому числі В. Січинського, про тісний зв'язок тридільного плану церкви (вівтар, нава, бабинець) із тридільними планами хати (сіни, житлове приміщення, комора). Але в монументальному будівництві помітні також впливи мурованої архітектури. М. Драган уважав, що, всупереч твердженням В. Залозецького, основними в українському монументальному будівництві були південні та східні впливи (Візантія, Вірменія, Грузія). Західні впливи лише дещо видозмінювали складові форми і збагачували композицію будови.

М. Драган підкреслював, що через різнорідні історичні умови на

[7] Свєнціцький І. Від видавництва // Драган М. Українські дерев'яні церкви... С. VII—VIII.

етнографічній території України спостерігається надзвичайно багатий розвиток різних варіантів і підваріантів поодиноких типів. Він писав: «Традиція завжди була основою, на якій лучилися поодинокі етапи розвою в один нерозірваний ланцюг форм від скромних примітивних типів безверхих до триверхих у тридільних церквах і від одноверхих до дев'ятиверхих у церквах хрестових [...]»[8]. Автор монографії твердив, що «муровані форми спонукували до розвою форми дерев'яних церков, але форми мурованого будівництва були перенесені (транспоновані) на форми, які випливали з будівельної техніки дерева. Форми, перебрані з історичних стилів мурованого будівництва, не лише не заглушили в українській церкві основ дерев'яного будівництва, хатнього передусім, але, злучені з ним технікою дерева, підпорядковувалися традиціям дерев'яного будівництва. Традиція дерев'яного будівництва стала доосередньою силою, що зуміла підпорядкувати запозичені з муру форми духові дерев'яного будівництва [...]»[9]. Впливи були в дерев'яному будівництві, але без сліпого наслідування, більше того, навіть українські муровані церкви нераз були залежні від розвоєвого оформлення дерев'яної церкви. «[...] Щойно барок відіграв поважну роль в українському будівництві, мурованому і дерев'яному. Україна, пробуджена в добу бароку 17 ст. до нового державного життя, дала широкі можливості для розвою будівництва. Буйно проявився барок передусім у мурованому будівництві, але й дерев'яне будівництво багато скористало з його засобу форм [...]. Зміни бароку в дерев'янім будівництві, хоч були великі, не були основні. Барок виявився тільки в декоративній сторінці і в малярському розположенні мас [...]»[10].

На закінчення автор наголошував:

«Оригінальність розвою українського дерев'яного (монументального — В. С.) будівництва і підпорядкування цьому розвоєві впливів історичних стилів свідчить про те, що українське будівництво є самостійним осущенням творчої волі українського народу і його багатого архітектурно-мистецького таланту. Серед дерев'яних будівництв різних народів українське будівництво творить осібну групу [...]. Воно є випливом особливих культурних умовин української землі, а його головне значіння є замкнене межами етнічного розселення. Це не перешкоджає признати, що українське дерев'яне будівництво є дійсно найінтереснішою і найбагатшою групою серед усіх дерев'яних будівництв в Європі.

Те, що українське будівництво проявилося в нетривалім матеріалі, а не в камені, не дає основ бачити в цьому нижчий рід мистецтва [...]. Своїм доробком у дерев'янім будівництві зайняв український народ своє осібне місце в архітектурно-мистецькій творчості європейських народів»[11].

Критика, зокрема українська, дуже прихильно зустріла появу книги М. Драгана «Українські дерев'яні церкви» з огляду на зміст і також на характер її оформлення. Те, що ілюстративний матеріал виділено в окремий том, полегшує читання тексту завдяки можливості паралельно ознайомлюватися з виглядом описуваних пам'яток. Оформлення книги вишукане, скромне і до деталей виважене. Обкладинка сірувато-вохриста,

---

[8] Драган М. Українські дерев'яні церкви...— С. 112.
[9] Там же.— С. 110.
[10] Там же.— С. 111—112.
[11] Там же.— С. 113.

м'яка, але з цупкого, фактурно тисненого паперу з кіноварно-цеглястим титулом та чорно-білою дрібною віньєткою у вигляді триверхової дерев'яної церкви, дещо іншого типу на кожному з томів. Обкладинку запроектував Святослав Гординський. Критики відзначили також немалу заслугу Національного музею в особі його директора І. Свєнціцького, «який сприяв появі такого видання, що стало однією з найзамітніших появ у нашій книжковій продукції за останні роки під зовнішнім оглядом на тлі упадку книжкової культури»[12].

Критики відзначали правильність провідної тези автора про суто народну основу української монументальної архітектури, високо оцінюючи працю як першу спробу суцільного синтезу дотеперішніх досліджень. Перед тим, протягом майже століття, ці дослідження вели переважно несистематично різні автори — як чужі (М. Соколовський, К. Мокловський, Т. Обмінський, Й. Стжиговський), так і українські (В. Щербаківський, Г. Павлуцький, В. Січинський, Д. Антонович, В. Залозецький). Їхній внесок у висвітлення феномена української народної дерев'яної монументальної архітектури був вагомий, але ніхто з попередників М. Драгана не оперував таким колосальним матеріалом, притому відомим переважно з автопсії.

Із рецензентів найкритичніше висловився професор В. Залозецький — представник віденської школи мистецтвознавства, автор публікації «Готичне і барокове церковне будівництво у Карпатах»[13]. На противагу М. Драганові він обстоював погляд про суто імітаційний характер творчости народних будівничих, які обмежувалися тільки посильним відбиттям у техніці дерев'яного будівництва стильових ознак мурованого будівництва. В. Залозецький вважав, що провідною є мурована архітектура з її стильовими формами чи то — на певних етапах — південного походження (Візантія, Вірменія, Грузія), чи то західноєвропейського (готика, Ренесанс і, передусім, бароко), а народна дерев'яна архітектура, власне кажучи, не є оригінальною. Крім того, рецензент піддав критиці тезу М. Драгана про зв'язок тридільного плану української дерев'яної церкви з тридільним планом української хати[14]. Це питання викликало певні застереження також і в чеського рецензента В. Менцля та польського — Ф. Стшалка, головно у зв'язку з тим, що пам'яток, давніших за XVI ст., не збереглося і тому навряд чи коли-небудь вдасться аргументовано висвітлити цю проблему до кінця. Але загалом обидва рецензенти визнали цінність дослідження. В. Менцль, правда, схилявся до позиції В. Залозецького[15], тоді як Ф. Стшалко, підтримуючи погляд М. Драгана, вважав, що впливи мурованого будівництва на дерев'яне мають поверховий характер, а розвиток архітектурних форм проходить своїм шляхом, органічно обумовленим як глибинними традиціями, так і технічними можливостями дерева. При тому рецензент зауважував, що окремі питання потребують докладнішого спеціального висвітлення[16]. Проте ці критичні зау-

[12] Ласовський В. Доктор Михайло Драган. Українські дерев'яні церкви // Українські вісті.—1937.—№ 118.

[13] Zalozeckyj V. R. Gotische und barocke Holzkirchen in den Karpatenländern.— Wien, 1926.

[14] Див.: Залозецький В. Українське дерев'яне будівництво і його відношення до історичних стилів // Дзвони.—1937—1938.—№ 11—12.

[15] Mencl V. Ukrainische Kirchen // Slavische Rundschau.—1937.—H. 5.

[16] Strzałko F. Michał Dragan. Ukraiński derewjani cerkwy. Lwów. 1937 // Biuletyn historii sztuki i kultury.— Warszawa, 1938.—N 1.

важення спеціалістів з проблематики дерев'яного будівництва аж ніяк не применшують фундаментального значення монографії, якого вона не втратила і сьогодні.

Як підсумок оцінок рецензентів варто навести характеристику, яку дав М. Голубець. Саме йому належить крилате визначення для книжки М. Драгана — «підручна енциклопедія українського дерев'яного будівництва». У висновках рецензент влучно підкреслив:

«Особиста довголітня знайомість з матеріалами досліду слідна на кожному кроці і в кожному слові Драгана. В результаті маємо те, чого не дав нам ніхто з його попередників. Спокійний і речовий, задокументований в усіх напрямах виклад про генезу, розвиток та культурно-історичну цінність українського дерев'яного будівництва. Те, що в його попередників вражало припадковістю, те, що у Стжиговського було узагальнюванням конструктивно-стилевих фрагментів, а в Залозецького — апріорністю, у Драгана перемінюється в тривалий, хоч мало ефектовний граніт наукового об'єктивізму.

Книжка Драгана замикає столітню добу аматорського захоплення тією ділянкою нашої образотворчости й не тільки відкриває, але багатством свого матеріалу уможливлює та облегшує науковий підхід до цього приваблипого під багатьма оглядами питання»[17].

Книжка М. Драгана, яка вийшла порівняно невеликим тиражем, безсумнівно, заслуговує на перевидання, що й було запропоновано на вечорі пам'яті до 90-річчя вченого у Національному музеї у Львові.

Також треба сприяти появі другої частини видання «Українські дерев'яні церкви», обіцяної у вступному слові автора, а саме «Українські дерев'яні дзвіниці». Над цією монографією автор працював до останніх днів життя, виконуючи креслення, комплектуючи ілюстративний та джерельний матеріал, відповідно його систематизуючи і готуючи до друку з властивою йому скрупульозністю.

Не менш вагомою працею М. Драгана є вже згадувана «Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст.», яка побачила світ після смерти автора. У книгу ввійшли такі розділи: «Іконографія та декор найдавніших українських іконостасів XV—XVI ст.», «Поява і розвиток ренесансних форм в українській декоративній різьбі», «Різьба раннього барокко», «Мистецькі школи другої половини XVI ст.», «Різьба зрілого барокко», «Декоративна різьба доби барокко», «Післямова. Додатки», «Примітки», «Покажчик імен майстрів», «Покажчик географічних назв».

М. Петренко у рецензії «Дослідження талановитого вченого» надав великого значення появі цієї праці як першої спроби монографічного дослідження української декоративної різьби, що в XVII—XVIII ст. знайшла широке застосування в українських іконостасах. Рецензент відзначив величезний обсяг чудового фактичного матеріалу та глибоке його осмислення[18].

На основі широкого документального матеріалу М. Драган визначив і розкрив основні етапи розвитку художніх форм декоративного різьблення відповідно до того, як мінялися стилі від Ренесансу до рококо й ампіру.

---

[17] Марко Вільшина [Голубець М.]. Підручна енциклопедія українського дерев'яного будівництва // Діло.—1937.—25 жовт.

[18] Петренко М. Дослідження талановитого вченого // Образотворче мистецтво.— 1971.— № 5.

Ця праця базується на багатющій збірці Національного музею у Львові, а також частково на колекціях пам'яток східноукраїнського походження, що зберігаються у київських музеях. Автор зосередив увагу тільки на царських вратах як центральному декорі іконостасу.

Заслуговує на публікацію і скрупульозно опрацьований М. Драганом каталог української декоративної різьби, точніше царських врат, передусім із збірки Національного музею, з докладним описом орнаментики кожної пам'ятки, групованих відповідно до стильових ознак, типових для певних періодів та майстерень. Гарно виданий, багато ілюстрований, доповнений новопридбаними і нововиявленими пам'ятками каталог може стати справжньою енциклопедією розвитку української декоративної різьби — важливого компонента оформлення інтер'єрів дерев'яних і мурованих церков.

Згадані дослідження, разом узяті, творили б своєрідну трилогію, що була б важливим внеском у розвиток українського мистецтвознавства і своєрідним увічненням пам'яті великого дослідника української монументальної народної дерев'яної архітектури та декоративної різьби в дереві у XVII—XVIII ст.

Характеристика наукової та публіцистичної діяльности Михайла Драгана була б далеко не повною, якщо б ми залишили поза увагою його активну участь у мистецькому житті Львова 1920-х—1930-х рр.

Зацікавлення мистецькими явищами і процесами, праця у музеї, де час від часу організовувано виставки творів тогочасного мистецтва, навчання у мистецькій школі О. Новаківського, ознайомлення з малярськими техніками під керівництвом В. Пещанського, що поставив на належний рівень справу реставрації давнього малярства в Національному музеї, експедиції, навчання в університеті за спеціальністю мистецтвознавство, спілкування з митцями і мистецтвознавцями, головно з кола Гуртка діячів українського мистецтва, а згодом АНУМу і, врешті, закордонні туристичні поїздки (Італія, Великобританія, Франція, Швеція, Голландія, Туреччина, зокрема Константинополь, тощо) дали М. Драганові широкий погляд на явища і процеси, критерії оцінки сучасного мистецького життя, яке, зокрема, на терені Львова набувало сміливих, бурхливих і незалежних від застиглих уявлень форм вияву. Але перед тим як давати оцінку новим явищам у тогочасному мистецькому житті на українському грунті, М. Драган у декількох статтях орієнтував громадськість у проблемах світового мистецтва, у різних новаторських напрямах, які ще в минулому сторіччі порвали з традиціями академічного класицизму, салонного академізму чи ілюзіоністичного реалізму і проголошували щораз нові засади побудови мистецького твору, як, наприклад, імпресіонізм з його різновидами чи експресіонізм, символізм, конструктивізм, футуризм, сюрреалізм тощо. У переглядах і оцінках творчости сучасних митців Львова М. Драган був об'єктивний і принциповий, часом, може, аж надто прямолінійний і безоглядний, але тим він, безперечно, допомагав митцям, що, так би мовити, навмання, самотужки шукали шлях до повного самовираження. З перспективи часу можна зрозуміти, наскільки правильними і точними були його оцінки. Творчість багатьох митців, про яких писав Драган-критик, дозріла і набула розвинених форм з часом, а однак уже в їхніх дебютах здебільшого були закладені діапазони майбутніх можливостей.

Найвидатнішими досягненнями М. Драгана у ділянці тогочасного мистецтва слід зважати публікацію «Сучасний український екслібрис» в одной-

менному збірнику, розкішно виданому АНУМом у Львові 1932 р. за співучастю П. Ковжуна, С. Гординського, І. Іванця та інших. Екслібрис у той час на нашому грунті набував значної популярности. Це одна з найкращих сторінок тогочасної львівської графіки.

М. Драган виявляв особливе зацікавлення творчістю Петра Холодного, написавши декілька статей з приводу таких його монументальних звершень, як вітражі, а також композиції до «Божого гробу» у Волоській церкві, малярське оформлення внутрішньої каплиці Богословської академії у Львові. Йому випало організувати в Національному музеї у Львові посмертну виставку цього передчасно і несподівано померлого у 1930 р. митця, скласти каталог, дати загальний перегляд та характеристику творчости П. Холодного.

М. Драганові випало бути також організатором великої посмертної виставки Івана Труша у 1941 р., яка відкрилася саме напередодні вибуху війни. Йому вдалося зібрати чимало творів незрівнянного майстра пензля, які зберігалися у шанувальників його таланту.

Після війни в журналі «Образотворче мистецтво» з'явилася стаття М. Драгана «Розвиток мистецтва в Західній Україні». А статтям «Архітектура Львова», «Архітектура Галицько-Волинського князівства» не судилося побачити світ.

Життя Михайла Драгана — це життя невтомного, та скромного подвижника праці. Усього себе віддав учений дослідженню і звеличенню творчих звершень рідного народу, які він натхненно творив протягом століть, попри важкі умови свого історичного буття.

Vira SVENTSITS'KA

MYKHAYLO DRAHAN

Mykhaylo Drahan (1899—1952) is one of the leading Ukrainian art historians the author of such fundamental research works as «Ukrainian wooden churches», «The origin and development of form», «Ukrainian decorative carving of the 16th—18th cc.» and of numerous essays. He got artistic education at a music school and at O. Novakivs'kyi's Art School. He took a course in philosophy at the Ukrainian Clandestine University in L'viv and then he majored in humanities at the L'viv University with a doctor's degree in 1932. All his creative life devoted to learning (from 1924 on) passed at the L'viv National Museum. Of great importance for his intellectual development were his tours abroad and his active patricipation in the artistic life of L'viv. He was the organizer of Ivan Trush posthumous exhibition, made a research on the creative activities of Petro Kholodnyi, studied the L'viv exlibris and the development of arts in Western Ukraine as a whole. Mykhaylo Drahan's life was one of a modest devotee of learning, an axample to follow.

Галина ПЕТРИШИН

ІСТОРИЧНЕ СТАНОВЛЕННЯ ФОРМ ВЗАЄМОДІЇ РОЗСЕЛЕННЯ І ПРИРОДНОЇ ОСНОВИ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОМУ РЕГІОНІ *

Західні області України являють собою історично сформовану територію площею більш як 115 тисяч км^2 і з населенням понад 10 мільйонів чоловік. Регіону властиве зростання рівня урбанізованости (у Львівській області міське населення збільшилося від 32 відсотків у 1939 р. до 59 відсотків у 1987 р., тоді як загальна чисельність населення зросла лише на 9 відсотків) [1]. Містобудівельна освоєність регіону і структура розселення дуже нерівномірні: густота населення коливається від 20 чол./км^2 в окремих районах Полісся до 160 чол./км^2 у Львівській області [2]. У географічному плані основне членування території на великі природні області здійснюється у широтному напрямі, а подрібнення їх малими елементами ландшафту — наприклад, невеликими річками — у меридіональному. У порівнянні з рештою території України ландшафту регіону властива мозаїчність і широка градація якости грунтів. Ландшафт центральної частини найбільш різноманітний. Загалом на території західної частини України домінують три великі природні регіони — Полісся, Поділля і Карпати, які у просторово-структурному узагальненні можна визначити як нижню рівнину, верхню рівнину і гори. Таке природнорегіональне членування території стало основою його освоєння і розвитку розселення.

Завдяки мозаїчности природних умов вибір можливостей розселення, що почалось у ранньому палеоліті (приблизно 200 000 р. до н. е.) [3] був дуже широкий. Наслідком розселення стала густа мережа історичних поселень, яким властива зміна в часі статусу і функції (місто—село), що своєю чергою впливало на рівень урбанізованости території. На Львівщині, наприклад, із півтори сотні історичних міст, найдавніші з яких відомі ще з VII ст., сьогодні у статусі міста функціонує лише 41, кільком із них цей статус надано вже в останні десятиліття.

На основі аналізу відношення поселень до природної основи, взаємодії їх з компонентами ландшафту визначають території, які освоювали найінтенсивніше, і території, що за своїми характеристиками були для освоєння найважчі.

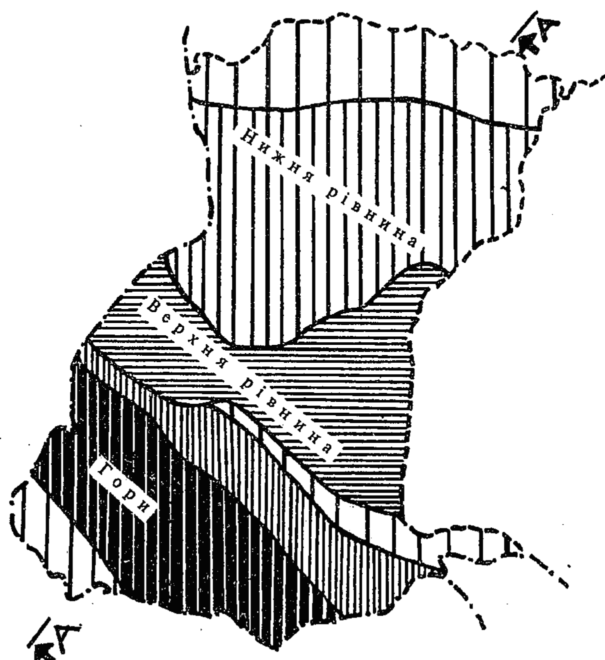
---

* Статтю написано у 1988—1990 рр. як огляд археологічного матеріалу для визначення початків творення макроурбаністичних систем.

[1] Львовская область: Атлас.— М., 1989.— С. 20.

[2] Атлас природных условий и естественных ресурсов Украинской ССР.— М., 1978.— 183 с.

[3] Жуковський А., Субтельний О. Нарис історії України.— Львів, 1991.— С. 7.



Основні природні регіони

Тривала історія заселення західноукраїнського регіону характеризується двома, зрештою глобальними, тенденціями. На початкових стадіях — підпорядкованістю життєдіяльности суспільства природним умовам, а в подальшому — активним перетворенням природи діяльністю людини. Ці тенденції лежать в основі поділу історії заселення регіону на два великі періоди — допромисловий і промисловий.

Допромисловому періоду притаманні декілька — залежно від рівня розвитку виробничих сил — способів використання природних ресурсів і умов. Зміна способу використання природи супроводжувалася переоцінкою природноландшафтних ресурсів * і формуванням щораз нових засад утворення мережі розселення і системи неосвоюваних територій.

Промисловий період, що почав активно розвиватись у середині XIX ст., відрізнявся від попереднього інтенсифікацією використання природи, сучасний стан якої наблизився до небезпечного рубежу — втрати екологічної рівноваги. Екстенсивний розвиток господарського комплексу регіону вичерпав свої можливості та природні ресурси (лише у Львівській області темпи зростання промислового виробництва за останні 50 років збільшилися у дев'ять разів) [4], а натуральні процеси самовідтворення середовища і ресурсів дуже утруднені (деградація земель у центральній частині регіону становить 50—70 відсотків, рівень забруднення атмосферного повітря

* Термін, використовуваний у працях З. Яриної, В. Владимирова, О. Микуліної.
[4] Львовская область...— С. 20.

у містах Верхнього Подністров'я перевищує допустимий у 10—40 разів) [5]. Найнапруженіші точки у взаємодії природи і розселення — міста. Тому щораз актуальніші питання природоохорони і пов'язані з ними питання доцільного, узгодженого з природними процесами функціонування та розвитку міст і районів розселення. Ключем до їх розв'язання є історична обумовленість архітектурного планування структури міст і розселення просторовими характеристиками природноландшафтного середовища регіону.

ПОЧАТКИ РОЗСЕЛЕННЯ НА ТЕРИТОРІЇ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО РЕГІОНУ

Територія західноукраїнського регіону входить у європейський прильодовиковий ареал людської культури. Таке положення зумовило постійне зростання її населення.

Рівень суспільного розвитку, що базується на найнижчих формах господарювання (полювання, збиральство, рибальство) і соціальної організації, передбачає натуральні способи використання природи. Різноманітність природних умов регіону внеможливлювала рівномірне і поступове заселення його території. У самій природі було закладено можливості для вибіркового розселення, оскільки своєю працею первісна людина могла забезпечити власне існування лише в тих районах, у яких для цього були найсприятливіші умови [6]. Нарівні з природними умовами вибір і розподіл територій розселення визначався також відносинами — переважно ворожими — між племенами. Розселяючись, перевагу віддавали добре захищеним ділянкам з прилеглими обширними територіями, на яких були вода та сухі ліси з багатою фауною [7].

Оптимальною формою на ранньому етапі було вибіркове розселення. Такий тип розселення поширився в окремих місцях, у яких кількість оптимальних життєзабезпечувальних характеристик природного середовища була найбільша. Там і виникли природно-поселенські ситуації. Природно-поселенською ситуацією ми називаємо функціональну єдність і просторову цілісність природних умов і поселення, яким властива часова стійкість і які є основою розселення. Територія вибіркового розселення охоплювала (до VI тис. до н. е.) сильно розчленовані поверхні західної частини Поділля від Дністра до Волинської низовини, розміщені між відрогами суцільного льодовика. Рухомий спосіб життєдіяльности племен був причиною частої зміни місць проживання. Стоянки мали короткочасний характер, їх не укріплювали, а основними природно-поселенськими ситуаціями були сухі дюни, схили пагорбів, тераси невеликих річок, переважно молоді, добре захищені форми рельєфу.

Використання у період мезоліту (X тис. до н. е.) луків і стріл привело до збільшення продуктивности мисливства, що вплинуло на збільшення

---

[5] Атлас...— 183 с.

[6] Анучин В. А. Географический фактор в развитии общества.— М., 1982.— С. 70.

[7] Кількість і характер використання природних ресурсів зумовили певну густоту населення. Базуючись на розподілі біомаси за географічними зонами, використовуючи поняття демографічної ємности ландшафту при певному рівні розвитку виробничих сил (Долуханов П. М. География каменного века.— М., 1979.— С. 15), можна припускати, що на півночі регіону, в лісовій зоні, населення VIII тис. до н. е. могло становити 7, 4 люд. на 100 км^2, а в центральній лісостеповій зоні — 17, 3 люд. на 100 км^2.

чисельности населення при загальній стабільності поселенського процесу. В освоєній території на тлі загального потепління клімату виявилися місця зосередження оптимальних поселенських ситуацій. Особливо часто стоянки первісних людей трапляються у верхів'ях річок (найбільш сухі й теплі місця) і вздовж насиченої різноманітними ландшафтними компонентами долини Дністра з теплим вологим кліматом.

Отже, на початковому етапі розвитку суспільства сформувався вибірково-епізодичний (або динамічний) тип розселення у суцільному неосвоєному масиві природноландшафтної основи регіону.

Наприкінці кам'яного віку, [redacted] епоху неоліту (VI—V тис. до н. е.), відбувається перехід окремих племен до рільництва і скотарства. Поява осілих рільників і скотарів була причиною першої переоцінки природноландшафтних ресурсів території та переходу до інших природно-поселенських ситуацій. Різниця у рівні розвитку і типі життєдіяльности племен зумовила вибір відповідних природно-поселенських ситуацій. Головним чинником у нових умовах господарювання стає рівень родючости земель і наявність близьких джерел води. Перевагу віддавали малій річці, струмку. Найдавнішим у лісостеповій зоні було мотичне рільництво, при якому постійно вирощували певні культури на обмежених, найближчих до житла ділянках. Із розширенням оброблюваних площ з'явилися ділянки, віддалені від житла, які [redacted] часом змінювали на врожайніші [8].

Ранньохліборобські племена, які дали початок стабільній мережі розселення, всередині племінної території, ведучи господарство, використовували ще вибіркову систему.

Одночасно формуються постійні зв'язки між поселеннями осілих племен, тобто зароджуються елементи систем розселення. Динамічне розселення поступово перетворюється у статичне (осіле), [redacted] скупчення поселень ранніх хліборобів утворюють осередки розселення. Малопоширені ще серед масиву мисливських племен поселення неолітичних ранніх хліборобів на території західноукраїнського регіону розміщувалися у лісостеповій зоні на родючих безлісих ділянках вздовж верхньої течії Дністра.

Носієм і провідником прогресивних нововведень на значній частині території Європи, зокрема на заході України, у середині V тис. до н. е. було прийшле населення дунайської культури лінійно-стрічкової кераміки. Це перша така віддалена на північний схід класична хліборобсько-скотарська культура з південною моделлю економіки. На Волині вона поширювалася на лесових грунтах Волинської височини, тоді як Полісся було заселене етнічно чужою риболовецько-мисливською людністю [9]. Поселенськими ситуаціями, які переважали, були високі береги малих річок, і тільки окремі поселення розміщувалися на невисоких схилах [10].

Наприкінці кам'яного віку [redacted] регіоні збереглося вибірково-епізодичне розселення у племен [redacted] нижчим рівнем суспільного розвитку в північній заболоченій лісовій зоні (басейн Прип'яті) та південній гірсько-лісовій зоні (Карпати), [redacted] первісне заселення осередками ранньохліборобських племен поширилось у центральній, геоморфологічно різноманітній лісостеповій зоні й ніби накреслило тенденції усього дальшого розвитку заселення регіону

[redacted] Довженок В. Й. Землеробство Древньої Русі.— К., 1961.— С. 101.

[9] П'ясецький В. К., Охріменко Г. В. Дослідження пам'яток культури лінійно-стрічкової кераміки [redacted] Волині // Археологія.— 1990.— № 4.— С. 69—82.

[10] Стародавнє населення Прикарпаття і Волині.— К., 1974.— С. 99.

при натуральному способі використання природного середовища. До кінця кам'яного віку як тип склалася система осередкового розселення, у якій переважали зв'язки всередині осередку між його поселеннями.

Одночасне існування різних типів розселення безпосередньо було пов'язане із ресурсозабезпечувальними властивостями природного середовища. Сусідні області нерідко різнилися значною природною своєрідністю, що і передумовило широкий діапазон розвитку племен [11] і відповідно систем їх розселення, різниця між якими з часом посилювалась. Племінна строкатість, особливо велика в центральній частині регіону, зменшувалась на його периферії.

Завершення переходу до рільництва і скотарства зумовило насиченість території поселеннями і вплинуло на засади їх розміщення. Зростає кількість та величина осередків розселення.

Розвиток системи розселення стимулювався кількісним зростанням населення. Якщо материнське село виявлялося з часом перенаселеним, то частина жителів йшла, наприклад, угору або вниз за течією цієї ж ріки, де було основне село, і засновувала нове поселення [12].

Унаслідок освоєння території регіону утворювалась мозаїчна структура заселення різними племенами. Племена кожної культури займали одну чи кілька суміжних природноландшафтних одиниць, обіймаючи скупчення осередків первісного розселення.

Заселення території було не одноразовим актом, а процесом повільного проникнення невеликих груп, що йшли одна за одною, обганяли одна одну і просувались чимраз далі в межах природного району, який відповідав властивостям прабатьківщини, або шукали подібного до нього. І далі — або асиміляція з автохтонними племенами, або ж повільний відхід.

Розвиток рільництва збіднював безлісі грунти і вів до проникнення хліборобської культури в лісові масиви. Розчищенням лісів під ріллю хліборобські племена почали ландшафтно-перетворювальну діяльність. Цей процес охопив переважно стикові райони лісової та лісостепової смуг.

Отже, у VI—II тис. до н. е. зміни в діяльності людини позначилися на еволюції способів і форм розселення. Мозаїчне розселення поширюється на всьому просторі регіону, оскільки кожну природно-ландшафтну одиницю можна використати для будь-якого конкретного типу діяльности завдяки наявності всього діапазону занять — від мисливства і збиральства до ремесла й обміну. Природну одиницю (або комірку) становить відносно велика ландшафтно однорідна територія у межах геоморфологічного району.

Мозаїчному розселенню притаманний різний ступінь дисперсії осе-

[11] В епоху енеоліту (IV—III тис. до н. е.), наприклад, лише на території Львівської области відомо п'ять груп досить відмінних племен, що свідчить про етнічну розмаїтість і нерівномірність розвитку регіону. Так, племена з нижчим рівнем розвитку, ті, які поєднували рільництво, скотарство і мисливство (культура пізньострічкової розписної кераміки), займали переважно рівнинні території у районі Малого Полісся і Південної Волині. Племена з більш високою хліборобською культурою (культура лійчатого посуду) розміщували поселення на високих пагорбах, а деякі з них були укріплені земляними валами (село Малі Грибовичі, місто Винники Львівської области) (Свєшніков І. К. Довідник з археології України. Львівська область.— К., 1976.— С. 12). Їхні відносини з іншими племенами були ворожими, тому поселення розміщували по декілька в ряд, захищаючи розосереджену сільськогосподарську округу. Характерні місця розселення племен цієї культури — Опілля, Сокальщина, інші горбисті території, перемежовані лісами і родючими землями.

[12] Морган Л. Г. Древнее общество.— Л., 1934.— С. 62.

редків розселення залежно від якостей природної основи, що відповідно викликає різний рівень освоєности території. Природноландшафтні одиниці із більшою природною різноманітністю були більше насичені осередками розселення. Розселюючись таким чином, людина виявляла практично поселенську шкалу цінности території регіону.

Найбільшої густоти досягло населення в природноландшафтних одиницях з високою родючістю грунтів при густоті розчленування рельєфу — 0,6—0,4 км, густоті річкової мережі 0,3—0,7 км/км^2, при чергуванні лісів і відкритих просторів, постійному рівні водности і помірному рівні грунтових вод.

У бронзовий вік (кінець III — перша половина I тис. до н. е.) вдосконалюються знаряддя праці, розвиваються рільництво і скотарство. Це привело до зростання кількости поселень і збільшення відмінностей у густоті заселення природноландшафтних одиниць. Лісостеп рано став основним хліборобським районом з великою густотою населення. Навіть наприкінці XIX ст. кількість жителів лісостепу на 1 км^2 майже вдвоє перевищувала кількість населення Полісся. У давніші часи ця різниця була ще відчутнішою [13].

Осередкове розселення переростало в багатоосередкове. Поширення поселень відбувалося у верхів'ях рік на невеликих рівнинах поблизу горбистих поверхонь, а також у районах стиків різних природних зон. Для регіону була характерна така ж племінна строкатість, що викликало складну взаємодію між племенами.

Історичний розвиток регіону мав суперечливий характер. З одного боку, розглядувана територія була периферією основного масиву інших культур, що зумовлювало консервативність цілих культурних явищ. З другого боку, внаслідок поєднання впливу кількох культур створювалися передумови для виникнення нових культурних явищ. Постійні міграції в контактних зонах приводили до змішування племен, інколи зовсім різних за походженням і етнічною належністю [14]. При цьому помітна концентрація поселень, що стали основою так званих вузлів розселення, які були прив'язані до природноландшафтних одиниць. Природно-поселенські ситуації не розміщувалися дисперсно, як раніше, а почали концентруватись у землях з найбільшою кількістю компонентів ландшафту. Відбулася зміна цінности територій всередині природноландшафтної одиниці: цінність землі зростала, якщо на ній був яскраво виражений елемент ландшафту (мала річка, пагорб) або якщо вона прилягала до району з іншими природними характеристиками [15].

---

[13] Т о л о ч к о П. П. Історико-географічні умови виникнення Києва // Український історико-географічний збірник.— К., 1971.— Вип. 1.— С. 60—71.

[14] К о з а к Д. Н. Особливості культурогенезу на території Північно-Західної України у першій половині I тис. н. е.: (За матеріалами пам'яток липицького типу) // Археологія.— 1990.— № 4.— С. 44—45.

[15] Так, на території Львівської области 60 відсотків розвіданих поселень розміщувалося у Малому Поліссі на стику з Подільською височиною і в Грядовому Побужжі, 15 — на річці Бузі при його проходженні через Волинську височину, 10 — на рівнині у верхів'ї рік біля південних схилів Розточчя, 5 — на рівнині при виході Дністра із Прикарпаття, решта 10 відсотків — розсереджені по всій території. Якщо таким же чином дослідити попередній історичний період (VI—II тис. до н. е.), то виявиться, що 50 відсотків були рівномірно поширені по всій території области, 30 — зосереджені на Бузі при проходженні його через Волинську височину і 20 відсотків — на території Малого Полісся (за матеріалами вид.: С в є ш н і к о в І. К. Довідник...).

Винайдення заліза на початку I тис. до н. е. спинило в зоні широколистих лісів зростання нерівномірности суспільного розвитку і згладило культурні контрасти. На початку епохи заліза, у якій значні технічні досягнення зробили рільництво ефективнішим, в окрему галузь виробництва виділилося ремесло, а згодом виникла і торгівля. Початок залізного віку в регіоні датується VIII ст. до н. е. При виборі місця поселення нарівні з цінністю землі для життєзабезпечення багато важила природна захищеність території поселення або їх груп.

У характері розселення у цетральній частині регіону на початку залізного віку можна виявити такі закономірності: 1) розміщувано поселення переважно в районах стиків природних зон з перевагою поселенських ситуацій у низовинній місцевості; 2) поселення розміщували з урахуванням природного оборонного фактора, поблизу родючих земель; 3) поселення групувалися довкола найбільш захищеного поселення. Залежно від якостей природної основи поселення розташовували ланцюжками або групами, утримуючи спільне родове кладовище (на прикладі висоцької культури IX—VI ст. до н. е.) [16].

Початок скіфської епохи (VII ст.—VI ст. до н. е.) був сприятливий: у цей період на слов'янській землі відбувається бурхливий розвиток економіки, викликаний застосуванням залізних знарядь праці. Складаються умови для зародження самобутньої слов'янської цивілізації. Проте розвиток цього процесу в другій половині скіфської епохи (V ст.—IV ст. до н. е.) сильно гальмує агресія скіфів-степовиків [17].

Елементи державности, тобто зв'язаности і підпорядкованости території, наявні у розселенні скіфів, виявились і в освоюваному ними регіоні. Їхні поселення розміщувано неперервними групами з південного сходу на захід. Від попереднього періоду збереглося осередково-мозаїчне розселення, проте в природноландшафтних одиницях кількість поселень збільшилася настільки, що стали можливими постійні зв'язки між ними.

У кожній природноландшафтній одиниці або їх групі із загальною домінуючою ландшафтною ознакою утворюється своя ієрархія і ступінь підпорядкованости поселень. Дістали розвиток самостійні системи розселення. Залежно від якости природної основи утворилися компактні (висоцька культура) або лінійні (скіфи вздовж Дністра і його допливів) форми систем розселення.

Через невелику, як на такий значний природний простір, кількість поселень система розселення має пористий за формою, малонасичений характер.

Поселення скіфського часу, відомі майже на всій території регіону, крім Полісся і Карпат, переважали на височинах, рідше — у нижчих місцях. Часто скіфи використовували раніші поселення інших культур. Найпоширенішими поселення скіфів були на території Поділля [18].

У процесі об'єднання та ущільнення розселення виявлялися елементи не освоєні й не заселені. Звичайно при розвитку рільництва і ремесла випадали як життєво важливі ділянки, придатні лише для полювання і збирання. Тому ліси, болота, гори відігравали в нових умовах розселення допо-

---

[16] Свєшніков І. К. Довідник...— С. 27.

[17] Василенко Г. К. Велика Скіфія.— К., 1991.— С. 26—27.

[18] Населення Прикарпаття і Волині за доби розкладу первіснообщинного ладу та в давньоруський час.— К., 1976.— 221 с.

міжну роль, перетворюючись місцями [redacted] незаселені пустки, котрі розділяли поселенські системи. Такими в регіоні виявилися пагорби Розточчя і західна окраїна Поділля, болота і ліси Малого і Волинського Полісся, гори Карпати, тобто конкретні природноландшафтні одиниці або їх великі частини. Можна констатувати, що складення найпримітивнішої системи [redacted] розселенні веде також до утворення системи з неосвоюваних природних просторів. Об'єднанням природних елементів, що розмежовують окремі осередки розселення, утворюється природний каркас регіону — найбільш неприступна для заселення територія [redacted] потужним потенціалом природних ресурсів, що не спотворюється ландшафтно-перетворювальною діяльністю людини.

Сформована протягом тривалого часу осілого способу проживання (VI—I тис. до н. е.) мережа осередків ранніх поселень виявила господарську й оборонну цінність території, стала [redacted] подальшому основою для періодичного заселення людністю інших культур, що виразно простежується на зламі старої і нової доби.

Найновіші археологічні дослідження [19] дають можливість зробити важливі висновки стосовно еволюції заселення регіону і головних засад вибору місць локалізації племен на зламі епох.

Територія Північно-Західної України завдяки географічному положенню історично склалася як одна з найактивніших контактних зон Європи. Західний Буг, праві допливи Прип'яті та Дністер на той час були важливими транспортними артеріями. Вони пов'язували давні народи Центральної, Північної та Східної Європи з цивілізаціями Півдня. М'який клімат, велика кількість річок і потічків, лісів і лугових долин притягували сюди різні культурно-етнічні групи населення Європи. Це створювало умови для контактів і посмужного розселення [20].

На початку I ст. до н. е. в регіоні зафіксовано нечисленні поселення пшеворської культури, центр якої локалізують між Віслою і Одрою. Сформувалася вона під сильним впливом кельтської культури. Неукріплені пшеворські поселення у басейнах Західного Бугу і Верхнього Подністров'я лежали в долинах річок і струмків, пізніше — на перших надзаплавних терасах і середній частині схилів [21].

Після завоювання Дакії Римом у II ст. непокірні племена відходили на північ, заселяючи гористе лівобережжя Дністра. Перші групи дакійців («костобоки із-за гір», за Птолемеєм), яким був притаманний високий рівень хліборобства, ремесла та торгівлі, з'явились у регіоні ще в I ст. до н. е., утворюючи липицьку культуру.

Зустрівшись у своєму русі по Дністру з пшеворськими племенами, дакійці «просочилися» на їхню територію [22]. Територія поширення пам'яток липицької культури охоплює лівобережжя Дністра від річки Верещиці на заході до річки Стрипи на сході [23], закінчуючись у відрогах Гологоро-

[19] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья, Волыни и Закарпатья (раннеславянский [redacted] древнерусский периоды).— К., 1990.— 192 с.

[20] Крушельницька Л. І. Взаємозв'язки населення Прикарпаття і Волині з землями Східної і Центральної Європи.— К., 1985.— С. 37.

[21] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 23.

[22] Козак Д. Н. Особливості культурогенезу...— С. 49.

[23] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 13.

Вороняк. Липицькі старожитності лежать на лівих допливах Дністра трьома скупченнями: між Гнилою Липою і Зуброю, у верхів'ї Стрипи та Золотої Липи, у гирлі Свіржі. Між цими скупченнями були поселення пшеворської культури та численні селища зубрівської групи. Отже, липицькі племена не становили суцільного масиву, і мешкали посмужно з двома іншими культурно-етнічними групами. Липицькі поселення не укріплені, лежать на сонячних схилах, на потужних нашаруваннях чорнозему [24]. Житла разом з господарськими спорудами розміщені пасмами вздовж ухилу, утворюючи подобу вулиць [25]. Вибір для поселень добре освітлених південних і південно-західних схилів, де прискорюється вегетаційний період, притаманний всім хліборобським культурам.

Очевидно, Дністер відіграв роль головної осі дакійського розселення, а всі поселення були підпорядковані високорозвиненому інститутові племінних вождів, котрі підтримували тісні зв'язки із Римською імперією [26].

Тісні політичні й торгові зв'язки поєднували липицькі племена насамперед із населенням тодішньої Дакії. Через Дакію підтримувано торгівлю з Римською імперією. Цілком можливо, що велась вона містами Північного Причорномор'я, торгові шляхи до яких могли проходити по Дністру [27]. За формою ця система характеризувалася розгалуженістю і формувалась на головній ріці. Важливість головної ріки виявляється у тому, що дакійське розселення починається лише там, де в Дністер впадає рівна за величиною річка Стрий, тобто там, де він стає «великою рікою». Ця система співзвучна системам скіфського і трипільського розселення, у яких була прив'язаність осередків розселення до великої ріки. Липицька культура проіснувала до початку III ст., а з появою черняхівської культури відійшла за Дністер і Карпати [28].

Етнокультурний процес ще більше ускладнився, коли в Подністров'я прийшли значні маси праслов'янських племен із Прип'ятського Полісся.

На початку I ст. на Західну Волинь і Подністров'я проникають групи зарубинецького населення. Хвиля прийшлого люду змішалася з дако-пшеворським населенням і поглинула групи дакійських племен. Чужинці не створювали своїх будівель, а селилися на вже існуючих липицьких і пшеворських [29].

Зарубинецькі пам'ятки сконцентровані в районі двома групами — на Волині та Подністров'ї. Більшість волинських пам'яток зосереджена в нижній течії річки Стиру. Поселення розміщувано поблизу рік на узвишшях, вони не мали укріплень. На Подністров'ї волинські пам'ятки знайдено у верхів'ях Золотої Липи. Пам'ятки волинської групи відносяться до кінця I ст. до н. е. — I ст. н. е.

Зарубинецькі пам'ятки Подністров'я є пізнішими проявами зарубинецької культури — I ст.—II ст.

Вибір для поселення місць із добрим чорноземом, особливо у Подністров'ї, вказує на важливу роль у господарстві рільництва з давніми тра-

[24] Козак Д. Н. Особливості культурогенезу...— С. 45.
[25] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 13.
[26] Свєшніков І. К. Довідник...— С. 31—34.
[27] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 20.
[28] Там же.— С. 21.
[29] Там же.— С. 26; Козак Д. Н. Особливості культурогенезу...— С. 50.

диціями. На зарубинецьких поселеннях Подністров'я, розміщуваних на дуже добрих для обробітку чорноземах, рільництво могло мати значення важливіше, ніж у волинській групі, де для нього були придатні лише окремі придолинні ділянки. Водночас можна припускати існування підсічного рільництва в лісовій зоні [30].

Після занепаду скіфської могутности у степах Північного Причорномор'я поселяються кочові племена сарматів, що рухаються із європейського порубіжжя. На зламі нашої ери сармати просуваються у лісостепові райони Середнього Подністров'я, а також на захід — у межиріччя Дністра і Пруту. Вони освоюють далекі від степів, малозручні для кочівництва і ведення скотарського господарства райони Середнього Подністров'я та співіснують поряд з іншими культурами до початку III ст. [31]

На території Карпатського передгір'я у першій половині I тис. н. е. проживало населення, що залишило пам'ятки, відомі за способом поховань як культура карпатських курганів. У Карпатському передгір'ї долини річок широкі, плоскі, з чітко виявленими терасами, схили пагорбів пологі. Це позначилося на виборі місць для поселень. Їх розміщують на перших або на других рівних надзаплавних терасах річок, схилах невеликих водойм з хорошими для цих районів землями або на високих рівних плато у місцевостях з більш розчленованим рельєфом. Трапляються невеликі поселення площею 2—3 га і великі — площею 5—7 га — поселення, що іноді займають обидва береги річок чи струмків. Рільництво було основною галуззю господарства в Прикарпатті у першій половині I тис. н. е., а добрі пасовища сприяли розвиткові скотарства [32]. У формуванні цієї культури взяло участь як дакійське населення, так і населення з ознаками праслов'янської культури. Відірваність від дакійського етнічного масиву була причиною поступового слов'янізування населення. Згодом на цій території сформувалося плем'я літописних хорватів [33].

У II—IV ст. внаслідок етнічних зсувів, викликаних появою готів у Помор'ї, зарухалися племена вельбарської культури з Нижнього Повіслення. На території регіону вельбарські пам'ятки зафіксовано на Волині та Поліссі. Деякі з племен, оминувши густозаселене Верхнє Подністров'я, виходять до Південного Бугу, нижнього Дніпра і Причорномор'я. Поселення лежать на схилах ярів, річкових терасах, мисах посеред долин. Однак високе розміщення поселень в оточенні води не передбачало штучних укріплень. Деякі з них розміщені на раніших поселеннях черняхівської культури, а загальний рівень рільництва і скотарства в них відповідав рівневі черняхівської культури [34].

Унаслідок етнічних переміщень у I—II ст. на розлогій території між Дніпром і верхньою Віслою, для якої характерне чергування долинних, рівнинних і горбистих природоландшафтних одиниць, складається зона змі-

---

[30] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 6—10.
[31] Там же.— С. 27—33.
[32] Там же.— С. 33—41.
[33] Вакуленко Л. В. Пам'ятки підгір'я Українських Карпат першої половини I тис. н. е.— К., 1977.— С. 76—89.
[34] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 41—46.

шаних пам'яток носіїв культур зламу доби [35]. Згодом на цій території формується черняхівська культура. Одна з трьох локальних груп заселяла лісостеп України. Поселення черняхівців, в тому числі на верхньому Дністрі та в Західній Волині, лежать на низьких надзаплавних терасах і деколи на невеликих підвищеннях річних заплав. У багатьох випадках вони розміщені групами від двох до п'яти-семи на відстані 1—5 км одне від одного. Поселення звичайно простягаються смугою завдовжки від 300 до 500 і більше метрів, завширшки 80—120 м [36]. Великі відкриті простори довкола поселень були потрібні для традиційного орного рільництва [37]. Для системи розселення черняхівської культури найбільша природна цінність території визначалась якістю ґрунтів і умовами рільництва.

Археологія фіксує у черняхівській культурі наявність великих довготривалих поселень, вуличної системи планування, індивідуальних садиб. Проте в районах Верхнього Подністров'я і Західного Побужжя відомі невеликі черняхівські поселення із груповим плануванням жител, що засвідчує перехід від родової до сусідської общини. Традиції черняхівської культури в регіоні тривають до першої половини V ст. [38]

У черняхівську епоху (II—V ст.) на слов'янських землях настає розквіт. Це «золотий вік» у житті східних слов'ян. Апогею своєї могутности слов'янська держава досягла за Атілли (полянського князя Кия) — 433—453 рр. Контури володінь Атілли дуже розпливчаті, і все ж вони дають деяке уявлення про розміри його імперії, яка розкинулася від озера Балатон і берегів Балтійського моря до степів Дону [39].

Спільна для цієї слов'янської землі, черняхівська культура мала окремі етнічні характеристики в різних природних регіонах, у тому числі [redacted] Західній Волині, районі верхнього Бугу і верхнього Дністра [40]. Охопивши величезну територію, ця культура не становила єдиної тісно пов'язаної системи розселення, а складалася з численних земель, розділених неосвоєними елементами природного каркасу та заселених із різною щільністю.

Новий етап розвитку настав лише після поділу цієї культури на окремі етнозони, розмежовані природними границями, що простежується в історії розвитку східнослов'янських племен VI—VII ст.

Можна виявити закономірності раннього розселення, що стало генетичною основою подальшого, континуїтивного (безперервного) освоєння західноукраїнського регіону. До середини I тис. н. е. відбулася ієрархізація земель регіону. Внаслідок освоєння були визначені як найбільш сприятливі, життєво цінні території, так і території важкоосвоювані або території без достатніх умов для проживання. Регіон складався ніби з клаптиків територій різного ступеня освоєности, які утворили в сукупності як його поселенські ареали, так і природний каркас. Доказом, який підтверджує цінність

[35] Баран В. Д. Проблемы этнокультурного развития населения лесостепной зоны Восточной Европы [redacted] первой половине I тыс. н. э. // Древние славяне и Киевская Русь.— К., 1989.— С. 17.

[36] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 47—55.

[37] Довженок В. Й. Землеробство...— С. 101.

[38] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 47—55.

[39] Василенко Г. К. Велика Скіфія.— С. 31—32.

[40] Археологія Української РСР.— К., 1975.— Т. 3.— С. 83.

окремих поселенських ареалів, [redacted] повторення природно-поселенських ситуацій різночасових культур [41].

У другій половині І тис. н. е. місцеві культури послідовно розвиваються у слов'янський етнічний масив.

Основний район проживання слов'ян у VI ст., реконструйований за письмовими свідченнями тогочасних істориків, охоплював простір від пониззя Дунаю на півдні до витоків Вісли на півночі, від Паннонії на заході до лівобережного Подніпров'я на сході [42]. Відомо, що вже в V—VII ст. у праслов'янському масиві виділяються три великі угруповання. Із них північну частину регіону заселяли племена, яких Йордан називає sclaveni (склавини), [redacted] південній частині зафіксовано антів. Причому анти займали всю південну частину слов'янської ойкумени, межуючи на півночі та заході зі склавинами, від півдня і сходу — з кочовими народами. Границею в розселенні цих угруповань було північно-західне водороздільне закінчення Подільської височини до місця, у якому Дністер вважався «великою рікою». Верхів'я Дністра належали склавинам. В археологічній літературі племена літописних антів пов'язують із пеньківською культурою, а склавинів — із празькою [43].

Ранньослов'янський розвиток заселення регіону в V—VII ст. продовжує раніше складені традиції; сформовані у найсприятливіших місцях,

---

[41] На території Львівської области на 1974 р. (за матеріалами «Довідника» І. Свєшнікова) виявлено 156 поселень. Із них 34 давньоруських городища, 5 монастирищ; 117 неукріплених поселень сільського типу — селищ, що охопили осілий період розселення від VI тис. до н. е. до середини XIII ст. Проведено підрахунок розподілу цих поселень за окремими осередками розселення. Із 117 селищ (у підрахунку враховано лише ті селища, на яких виявлено групи жител, не враховано короткочасові стоянки, могильники, при яких також, ймовірно, були поселення і окремі знахідки) 29 виявилися багатошаровими, репрезентуючи 87 різнокультурних шарів. Отже, загальну кількість селищ буде правильніше визначати числом (117—29+87), [redacted] всіх поселень — 214. Оскільки давньоруські городища мали оборонний характер і не були безпосередньо пов'язані із рівнем життєзабезпечуваности території, то [redacted] інструмент, що може визначити господарську цінність території, доцільніше прийняти селища. Розподіл селищ за територіями характеризувався певними закономірностями: найцінніші території заселяли багаторазово: чим вища цінність землі, тим частіше територію заселювано повторно. З усієї кількости селищ 50 відсотків накладалися на використовувані раніше природно-поселенські ситуації. Такий повторювальний характер заселення територій породив явище багатошаровости культур. Ще одним поширеним явищем було розміщування поселень поблизу раніше існуючих, так звані «різночасові гнізда» поселень (враховувалося території, [redacted] яких на віддалі до 3 км між окремими поселеннями лежало більше селищ, не беручи до уваги могильників інших культур, які б значно збільшили відсоток таких гнізд). До різночасових гнізд належать 42 відсотки селищ, а враховуючи городища — 35 відсотків усіх поселень, що також свідчить про цінність окремих територій розселення. Унікальним серед досліджених поселень є їх скупчення біля села Ромаша Львівської области у верхній течії Західного Бугу. Вздовж правого берега виявлено три багатошарові поселення, що репрезентують 12 різнокультурних селищ. На цьому прикладі можна простежити динаміку становлення різночасового гнізда. Аналіз карти археологічних поселень Львівської области показує, що найбільше скупчення різночасових гнізд і багатошарових селищ виявлено [redacted] районах верхньої течії Західного Бугу при проходженні через Волинську височину, у степовій зоні рівнини (Мале Полісся) [redacted] височини (Поділля), на рівнині між височинами (Верхньосанська рівнина між Карпатами і Розточчям), у верхній течії Дністра. Ці природно-поселенські ситуації можна розділити на два типи: 1) хвиляста рівнина у верхів'ї рік біля стику із гористою місцевістю і 2) ріка при проходженні горбистої місцевости. У той час на території Львівської области залишилися практично незаселеними Карпати, лісисті пагорби Розточчя і північ Малого Полісся. Відносно малозаселеними були Прикарпаття (район між верхньою течією великої ріки і великими горами), плоскі водороздільні рівнини Західного Поділля.

[42] Приходнюк О. М. Анты и пеньковская культура // Древние славяне...— С. 59.

[43] Там же.— С. 61.

культури стрімко розвиваються на територіях із подібними природноландшафтними характеристиками.

Празька культура просувалася від верхів'їв Пруту і Дністра (V ст.) у північному напрямку, поступово розширюючи свій ареал. У VII ст. вона охоплює лісову смугу від правобережжя верхнього Дніпра і Прип'яті до верхів'їв Ельби і Дунаю [44].

Анти (пеньківська та інші культури) у V—VII ст. інтенсивно розселялися з Подніпров'я, де локалізується центр антського об'єднання, у лісостепові райони Південного Побужжя аж до Чорного моря, у Прутсько-Дністровське межиріччя, Нижнє Подунав'я [45].

Для влаштування поселень анти вибирали землі, придатні для орного рільництва і випасу худоби, що відповідало рільничо-скотарській основі їхнього господарювання.

Виходячи із природних умов — наявности родючих земель, не вкритих лісом, та існування тривалий час великих селищ, можна припускати, що прогресивніша перелогова система вже витісняла у багатьох районах підсічне рільництво [46]. Відкриті неукріплені селища, у яких проживала основна частина населення, лежать на берегах водойм на низьких окраїнах перших надзаплавних терас, підвищених місцях посеред долин рік, деколи на відкритих місцях високих плато. Нерідко поселення розміщено групами на відстані 0,5—3 км одне від одного [47]. Насиченість у розміщенні поселень визначалася відповідно до цінности грунтів. Гірські райони Карпат і поліські заболочені території із малородючими землями мали, отже, найменшу густоту заселення.

На Волині поселення дрібніші — по 6—7 жител, на середньому Дністрі розміри їх значно більші — понад 30 жител [48].

Розклад родових відносин поступово вніс зміни у систему розселення племен. Чітко виявляються центральна і периферійна зони з різною густотою населення, типами поселень і господарства. У той час відомі окремі городища * із земляними і дерев'яними укріпленнями, численними предметами матеріальної культури, які свідчать про те, що на території склавинів у VI—VII ст. формуються могутні економічні та політичні центри [49].

Остання чверть I тис. н. е. в історії слов'ян особлива. Саме в цей час закінчується процес розкладу первіснообщинного ладу, відбувається чергова зміна вартостей елементів природоландшафтної основи територій розселення.

У виборі людиною природних елементів у попередній період можна простежити певні закономірності. При бракові підпорядкованої системи розселення, коли існують лише його окремі елементи — смуги, гнізда,

---

[44] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 66.

[45] Приходнюк О. М. Анты...— С. 62—65.

[46] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 67.

[47] Там же.— С. 60.

[48] Русанова М. П. Славянские древности VI—VII вв.— М., 1976.— 216 с.

* У селах Зимно (лежить на останці корінного берега річки Луги, який піднімається над довколишньою низовиною на 15—16 м), Шеліги (на правому березі річки Слуп'янки, правого допливу Вісли), Хотомель у Брестській області.

[49] Аулих В. В., Багрий Р. С., Козак Д. Н. и др. Археология Прикарпатья...— С. 60.

ланцюжки, у заселенні віддавали перевагу ландшафтові з незначним характером елементів природної основи. Такими елементами виступали малі пагорби, струмки, джерела, малі долини (яри, балки), малі болота (вузькі заплави рік, низовини). Якщо хоч один з цих компонентів ставав «великим», то життєва цінність такої території помітно знижувалася. Ріка, що стала в середній і нижній течії великою, у разі збережености решти дрібних елементів ландшафту лише незначно зменшувала поселенську цінність території. При розвитку системи розселення цінність такої території зберігалася і навіть зростала, оскільки велика ріка починала відігравати об'єднувальну роль. Якщо зростали інші компоненти ландшафту (ліси, пагорби, долини, болота), [redacted] тим більше їх сукупність, поселенська територія втрачала життєву цінність настільки, що перетворювалася у незаселену і ставала так званою природною границею розселення. В основі визначення масштабу природно-поселенських одиниць лежить також людський фактор, що полягає у визначенні границь розселення можливостями господарсько-перетворювальної діяльности людини. Масштаб освоюваного людиною простору зумовлений видами господарської діяльности. Вибір «малости» природних елементів характерний для хліборобської діяльности. При переході до ремесла, обміну, торгівлі цей принцип втрачає своє домінуюче значення.

Основна відмінність розселення ранніх слов'ян від попередніх культур полягає у способі організації поселень. Формується принципово новий, компактний спосіб розселення — гніздами [50]. Часто ранні селища групувалися по сусідніх ділянках річкових берегів, і звичайно гнізда складалися із трьох-чотирьох селищ, але іноді їх кількість досягала 10—14. Поселення займали майже всі зручні ділянки берега і були відділені одне від одного балками, ярами чи струмками. Вони лежали або поряд, або на відстані 300—500 м [51]. Гнізда поселень звичайно утворювали компактні групи з радіусом 5—7 км. Групу утворюють 5—10 гнізд, відстань між якими від декількох сотень метрів до 1,5—2 км. На території племені відстань між окремими групами гнізд, «територіальними общинами», перевищувала 10 км [52].

Принцип концентрації поселень викликає масовий розвиток протоміст, які, розвиваючись, стають чинником формування великої округи і довколишньої мережі розселення.

У VIII—IX ст. на розлогих теренах, зайнятих племенем склавинів,

[50] У ранній період, у першій половині I тис. н. е., основу розселення племені становили великі поселення, що володіли частиною території племені. При розкладі первіснообщинного ладу рід розпадається на окремі малі сім'ї, які групуються [redacted] невеликі, близько розміщені поселення: утворюється так звана «сусідська община». У VIII—IX ст. [redacted] утворенням племінних князівств і племінних союзів відбувається становлення територіально-господарської одиниці на основі сусідської общини, у якій орні землі були власністю окремих членів, [redacted] пасовища, ліси і т. д.— загальною власністю (Свердлов М. Б. Генезис [redacted] структура феодального общества [redacted] Древней Руси.— Л., 1983.— С. 95). Розпад великої сімейної общини на окремі частини (патронімії), [redacted] потім і сусідські общини виявився у гніздовому характері розселення, що набув найбільшого поширення в VII—IX ст. У лісостеповій, більш розвиненій зоні гнізда з'явилися ще раніше. Цей тип розселення підготував грунт для виникнення найдавніших міст слов'ян.

[51] Русанова И. П. Славянские древности между Днепром [redacted] Западным Бугом // Свод археологических источников. Е 1—25.— М., 1974.— С. 5—27.

[52] Седов В. В. Восточные славяне в XI—XIII вв.— М., 1982.— С. 22.

345

окреслюється значна племінна і культурна диференціація. У східній частині території поширення склавинів пасмо від Західного Бугу до середнього Дніпра [redacted] правобережжі Прип'яті займають дуліби [53]. Західні племена колишніх склавинів склали західнослов'янський масив, а Західний Буг у середній течії став етнічною границею слов'ян. Згодом на території дулібів літопис локалізує племена бужан (волинян), деревлян, полян і частково дреговичів.

Практично розвиток ранньослов'янських племен відбувався у виявлених раніше й освоєних природноландшафтних одиницях [54]. Можливо, саме цей процес мав на увазі літописець, вказуючи: «[...] раздошеся по земле (перший етап розселення — Г. П.) и прозвашеся имены своими, где седше на котором месте (другий етап розселення — Г. П.)» [55].

Кожне плем'я займало територію, обмежену природними границями. У літопису таку природноландшафтну одиницю проживання племені (чи групи племен) літописець називає «местом». Цілісна характеристика викликана, по-перше, однорідністю простору (території) — схожістю урочищ і природно-поселенських ситуацій, а, по-друге, обмеженістю незаселеними природними елементами, які утворювали рубежі «місця». Судячи з назв племен, кожне таке місце мало характерний природний елемент — компонент ландшафту і відрізнялось завдяки йому від інших «місць» *.

Власне в цей період природні границі, сформовані з різних неосвоєних компонентів ландшафту, склали своєрідну ієрархію природних рубежів у масштабі всього регіону. Аналіз ранньослов'нських археологічних матеріалів дає можливість виявити закономірність їх формування і ступінь стійкости.

Загалом природні границі регіону можна розділити на внутрішні й зовнішні, які водночас становлять взаємопов'язану систему. До зовнішніх границь належать передусім антропологічні границі.

Антропологічна диференціація слов'янського населення відмінна від диференціації за рисами матеріальної культури. Антропологічна будова непідвладна швидким змінам [56] і відображає можливості руху і взаємовпливів різних культур. Одночасно [redacted] поширенням культур визначилися природні

[53] Седов В. В. Восточные славяне... — С. 92.

[54] Якщо визначати [redacted] регіоні райони, найбільше заселені ранніми слов'янами, [redacted] пізніше і давньоруськими племенами та природно-поселенські ситуації у них, то це середня течія рік Прип'ятського басейну (стик лісової та лісостепової смуги), верхів'я Бугу, Дністра та їхніх допливів, середня течія Дністра, тобто місцевості, де ріки мають невисокі, але чітко означені береги з багатьма згинами і мисами, часто перерізані ярами. Поселення лежать на невисоких берегах, що мають зручний спуск до води. Найбільш ранні [redacted] них займали ділянки, оточені ярами чи балками, [redacted] отже, мали природні границі з трьох або й чотирьох сторін. Іноді ці поселення займали частину піщаних узвищ, що відходять від берега у низьку заболочену заплаву. Пізніші поселення лежали переважно на рівному невисокому корінному березі (Русанова И. П. Славянские древности между Днепром...— С. 5). При близькому проходженні рік заселяли водорозділ між ними.

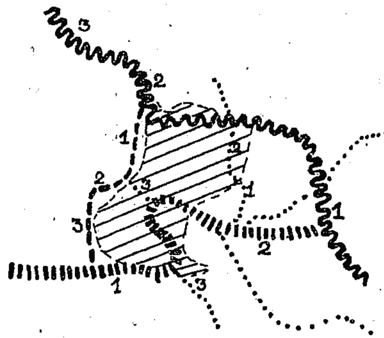
[55] Повесть временных лет / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц.— М.; Л., 1950.— Т. 2.— С. 11.

* Наприклад, «бужани» розселилися по Бугу як серцевини їхнього «місця», дреговичі займали заболочені землі вздовж Прип'яті, древляни розселились в лісовій зоні, поляни — у лісостепу («в полях» на границі з лісовою зоною). Характеристики території ранньослов'янських племен мали значущість лише [redacted] порівнянні із сусідньою територією. Древляни і дреговичі розселились у лісовій зоні, проте землі дреговичів були більше заболоченими, що і відобразилось у назві.

[56] Седов В. В. Восточные славяне...— С. 156.

Тип розселення	Розташування поселень	Формування природного каркаса	Формування системи розселення	Утворення протоміст
Дисперсне	Львівська область (за "Довідником..." І.Свєшникова) стоянки кам'яного віку		ланцюжок вздовж одного берега річки ланцюжок вздовж обох берегів ланцюжок вздовж підніжжя пагорбів група	
Осередкове ізольоване	поселення початку бронзового віку поселення кінця бронзового — початку залізного віку		розгалужені системи розселення одностороння двостороння гніздо (за Б.Тимощуком)	
Осередкове	ранньослов'янські поселення		стик дерево	ранньо-слов'янське гніздо поселень VIII-IX ст. з общинним центром (за Б.Тимощуком)

Складення системи розселення і виділення із природної основи природного каркаса



Типи границь		Структуроутворюючі елементи		
Антропологічна	1	велика ріка	ліс	
	2	водорозділ	ліс	
	3	велика ріка	болото	ліс
Археокультурна	1	стик природних зон гори-рівнина	мала ріка	ліс
	2	стик природних з[redacted] лісостеп-степ	водороздільне плато	уступ
Етнічна	1	водороздільне плато	мала ріка	ліс
	2	пагорби	мала ріка	ліс
	3	гори	ріки	ліс
Міжплемінна	1	[redacted] ріка	ліс	
	2	мала ріка	болото	ліс
	3	гори	велика ріка	

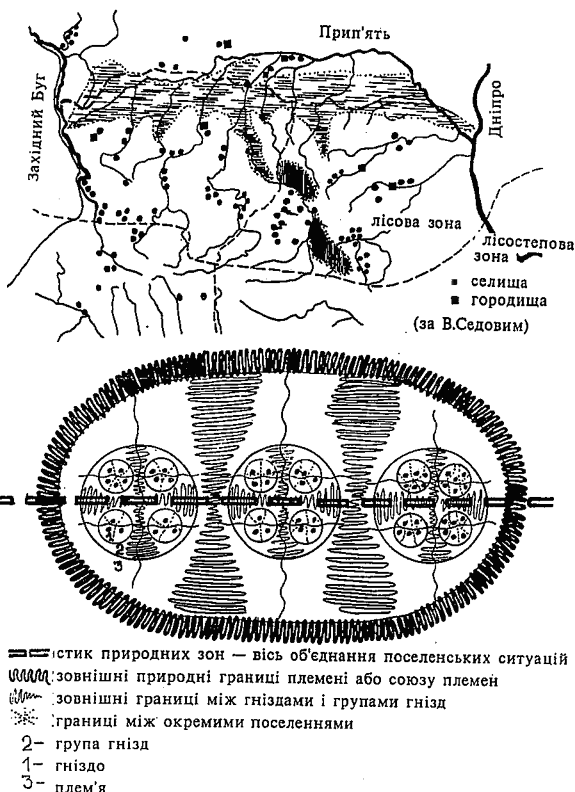
Ієрархія зовнішніх природних границь регіону

елементи, які служили тисячолітніми рубежами між окремими міграційними просторами. На півночі регіону такою природно-антропологічною границею була долина ріки Прип'яті. На східному напрямку, північніше Прип'яті — Західний Буг, південніше — Дніпро. Північно-східна лінія Західний Буг — Прип'ять відділяла ареал праслов'ян від балтських елементів, а східна (Дніпро) — від іраномовних елементів.

Отже, в ієрархії природних границь найстійкіші ті границі, завдяки яким відбулося розмежування антропологічних типів людини.

У систему зовнішніх границь входять також природні границі поміж слов'янськими угрупованнями — союзами (склавини-анти), етнічні границі (між західними і східними слов'янами) і міжплемінні границі (між волинянами, древлянами, полянами). Внутрішні природні границі пролягали між групами гнізд, гніздами, окремими поселеннями і всіма загосподарованими ділянками окремих поселень. Про значення границь у розселенні промовляє факт етнографічного відособлення окремих племен.

Система антропологічних, етнічних і міжплемінних границь дає під-



Механізм взаємодії природних границь і системи розселення (на прикладі племені волинян)

стави виділити регіон території розселення південно-західний слов'ян як цілісне утворення *.

На Волині розвинулася система розселення, складена з окремих частин, заснованих на рівновеликих ріках, зв'язана у цілість загальним природним елементом — стиком лісової і лісостепової смуг.

Волиняни розселились у межах Волинської височини над поліськими болотами. Територія волинян простягалася із заходу на схід і була перетята допливами Прип'яті та Бугом у напрямку південь—північ. Систему розселення утворювали декілька досить великих скупчень—груп гнізд поселень по головних ріках, розділених лісовими і заболоченими просторами.

* Від півночі та півдня область розселення обмежували великі природні пустки: поліські непрохідні болота завширшки до сотні кілометрів і довжиною півтисячі вздовж Прип'яті — з півночі, високогірний Карпатський масив — з півдня. Ці границі були складеними: крім боліт і гір, до них входили суцільні ліси і великі ріки, що надавали границям багатошарового характеру. Із заходу і сходу регіон не мав таких могутніх обмежень. Природними границями, які хоч і були легші для подолання, але при цьому забезпечували територіальну захищеність племен, служили ті ж природні елементи, що й на більш ранніх ступенях розвитку,— окремі лісові масиви, водорозділи, ріки чи навіть простори маловрожайних земель.

Межами основної території волинян на півночі були заболочені простори верхньої течії Прип'яті. Східна її границя пролягала по річці Случі, де смуга лісу служила природним рубежем між волинянами і древлянами. Південна границя збігалася з водорозділом між басейнами Прип'яті та Бугу, з одного боку, і Дністровським басейном, з другого. Ця границя збігалася також з давнім рубежем між склавинами і антами. Водороздільні граничні території пропускали окремих волинських поселенців у землі далі на південь аж до Дністра. На заході рубежем розселення волинян служило доріччя Бугу, за яким починалася територія західнослов'янських племен [57].

У південній частині регіону, зайнятого хорватами, склалася Дністровська система розселення. Завдяки своєму положенню між різнорідними етнічними масивами, раніше виявленим і освоєним зв'язкам вона розвивалася, судячи з кількости виявлених поселень, швидшими темпами, ніж Волинська система.

У ранньослов'янський період у Прикарпатті та Подністров'ї найбільша щільність поселень спостерігається від Дністра на північ поміж Серетом і Збручем, де зосереджені найродючіші землі регіону. Природними границями хорватів були: на півночі — водорозділ між Прип'ятським і Дністровським басейнами, на сході — «Поле» за Товтрами, на півдні — Прутсько-Дністровський водорозділ і на заході — сильно розчленоване верхів'я Дністра.

У IX—X ст. центр розселення хорватів під натиском кочових племен переміщається угору по Дністру, на Опілля. Опілля служило життєдайним запліччям усієї системи розселення хорватів, що орієнтувалася на обслуговування зв'язків поміж Сходом і Заходом, увесь час стримуючи напір південних кочових сусідів.

Східні письмові джерела IX—X ст. повідомляють про існування у хорватів міст, замків і фортець. Найбільшу групу городищ IX—початку XI ст. становлять феодальні замки і фортеці, далі — общинні центри і перші ранньоміські утворення площею близько 10 га зі складною оборонною системою, великі городища-міста IX—X ст., зведені переважно на узгір'ях або високих мисах берегів великих рік (вздовж Дністра).

Приблизно в центрі всіх хорватських городищ на зламі IX—X ст. лежало грандіозне городище у Стільському, пов'язане по річці Колодниці, що омиває західні стрімкі схили городища, потужною гідрооборонною системою з Дністром [58].

Розвиток суспільних відносин у племенах змінював первісний склад поселень гнізда. Наприкінці I тис. н. е. у складі гнізд зафіксовано, крім звичайних численних селищ, святилища, ремісничі поселення, оборонне городище, а також оборонні або сторожові споруди, що охороняли по периметру все гніздо [59]. Дедалі помітнішу роль у структурі гнізда відігравав оборонний чинник. Кількість поселень у регіоні значно зросла. При збільшенні кількости поселень розрив між гніздами і їх групами зменшувався завдяки освоєнню внутрішніх природних границь.

---

[57] Седов В. В. Восточные славяне...— С. 9.

[58] Корчинський О. Ходив Володимир [illegible] хорватів (Звідки пішла земля Галицька?) // Літопис Червоної Калини.— 1991.— № 2.— С. 54—57.

[59] Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина.— К., 1982.— С. 140.

Система природних границь регіону

Таким чином у західноукраїнському регіоні до кінця I тис. н. е. сформувалася система природно-поселенських територій і природних границь розселення, що стала основою розвитку всього допромислового розселення. Тяглість у розвитку природно-поселенських ситуацій простежується у різних вузлах розселення.

Із припиненням глобальних міграцій і формуванням слов'янського масиву почали складатися великі розселенські ареали, що розпадаються згодом на дрібніші з інтенсивнішими зв'язками, які стали платформою для розвитку племінних систем розселення. Процес збирання, зосеред-

ження розселення у найбільш відповідних природно-поселенських ситуаціях привів до складення системи природокористування, в основі котрої лежить взаємозв'язок освоєних ареалів і просторів, які їх обмежують (природні границі),— від глобального, загальнорегіонального рівня до локального в структурі поселення.

ЗВ'ЯЗОК ПРОЦЕСУ МІСТОУТВОРЕННЯ І РОЗСЕЛЕННЯ РЕГІОНУ [redacted] ПРИРОДНИМ СЕРЕДОВИЩЕМ. СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ ДАВНЬОРУСЬКИХ МІСТ (X—XIII ст.)

Розклад первіснообщинного ладу і зародження феодалізму стимулювали об'єднання племен. Руський союз племен, утворений на Дніпрі вже [redacted] VI ст., до IX ст. поширив свою владу на територію басейну Дніпра, в тому числі на союз волинян. Універсальним процесом перетворення союзу племен як найвищої форми первіснообщинного суспільства [redacted] первісні феодальні організми виступала інтеграція союзів [60].

IX—X ст.— період становлення Київської Руси як держави. Найважливішим завданням її було забезпечити захищеність зовнішніх рубежів і встановити владу київського князя у кожній [redacted] новоприєднаних земель. Захищеність території Київської Руси забезпечували передусім природні границі. Використання оборонних можливостей природи, започатковане приблизно [redacted] другій половині I тис. н. е., визріває [redacted] епоху Київської Руси і окремих князівств, поступово згасаючи у XVI—XVII ст. У цей час постає багато міст, мережа яких формує нову щодо натурального періоду систему розселення [61]. Абсолютна більшість протоміст, масово утворених у VIII—IX ст., так і не перетворились у ранньофеодальні міста в нових соціально-економічних умовах [62].

Із підпорядкуванням південно-західних племен київському князеві, у центрах земель, починаючи [redacted] другої половини IX ст., будують князівські (державні) фортеці. Князівські фортеці завжди супроводжували поселення-супутники, у яких проживало населення, що забезпечувало всім потрібним військово-феодальну верхівку фортеці. З розвитком феодальної структури землі на її території також постають феодальні замки (середина X ст.), що стали основою вотчинних міст. Вотчини встановлювано у вузлах історичного розселення, вони також служили центрами освоєння нових тери-

[60] Рыбаков Б. А. Начальные века русской истории // Христианство и Русь.— М., 1988.— С. 5—91.

[61] Найбільшими укріпленими поселеннями [redacted] Русі були общинні центри, які виникли [redacted] природного містоутворення у місцях найбільшого скупчення поселень. Уявлення про характер заселення території племен (на периферії — розріджено, у центральній частині — густіше) дає рисунок розміщення укріплень, що тяжіли до племінного центру. Численні міста, «civitas», помічені баварським географом другої половини IX ст. (Шафарик П. И. Славянские древности.— М., 1948.— Т. 2, прилож. № 19.— С. 70) на землях бужан, волинян, тиверців, означали, очевидно, і міжплемінні, племінні центри, а, можливо, навіть центри окремих значних родів (Котляр Н. Ф. Формирование территории и возникновение городов Галицко-Волынской Руси IX—XIII вв.— К., 1985.— С. 22). Згідно з археологічними дослідженнями [redacted] Північній Буковині, городища — общинні центри VIII—X ст.— поділяються на колективні сховища для населення — гнізда поселень і адміністративно-господарські центри, масове функціонування яких припадає на IX ст. Більшість з цих укріплень наприкінці IX ст. припинило існування (Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина.— С. 36).

[62] Котляр Н. Ф. Формирование территории...— 182 с.

торій. Існує зв'язок між виникненням нових міст і утворенням навколо них окремих територіальних округів, об'єднаних назвою землі [63].

Територіальний округ, що тяжів до міста, був настільки тісно з ним пов'язаний, що коли мовилося про передачу міста, то це означало і передачу міської округи. Самостійне місто без довколишніх земель в давньоруський період годі уявити [64].

Утворення території Київської Руси спадково пов'язане з ранньослов'янськими племінними територіями. Території ранньослов'янських племен, сформовані у вузлах історичного розселення, розділяли природні границі. На Русі землі як одиниці територіального поділу держави виникали або на основі племінного поділу території, або із злиття племінних територій [65].

зовнішні природні границі
внутрішні природні границі
стольні гради
система зв'язків

Характер освоєння території Київської Руси XI—XII ст.

[63] Котляр Н. Ф. Формирование территории... — 182 с.

[64] В очах давніх хроністів «гради» втілювали землю. Під 1022 р. про похід князя Ярослава Володимировича було повідомлено: «Приде Ярослав к Берестию» (Повесть временных лет / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц.— М.; Л., 1950.— Т. 1.— С. 99), тобто до Берестейської землі. Подібне повідомлення за 1030 р.: «Ярослав и Мьстислав [...] заяста грады Червенские» (Там же.— С. 101).

[65] Ловмянский Г. Происхождение славянских государств...— С. 185—186.

З погляду розселення, оформлення землі було послідовним розвитком історичних вузлів розселення.

Неосвоєні простори служили границями окремих земель, а в об'єднаній Київській Русі виступали структуроутворюючим природним елементом, який, завдяки своїй могутності, становив своєрідний природний каркас держави.

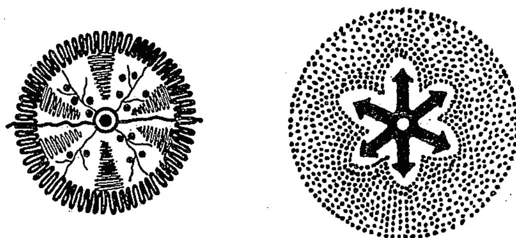
Передусім у київській Русі освоювали землі, що межували із сусідніми державами. Місця з малопотужними рубежами найсильніше укріплювали оборонними спорудами. Спочатку оформлялися західні та північно-західні території між Карпатськими горами і поліськими болотами: Червенська, Белзька та Перемиська землі. Ці землі лежать на заході східнослов'янського етнічного масиву, тому вони були предметом суперництва між Київською Руссю, Чехією, Польщею і Угорщиною.

Перемишльська земля наприкінці X — у першій половині XI ст. сформувалась у передгір'ї Карпат у верхів'ях Дністра, допливів Вісли, Західного Бугу і займала однорідну горбисту територію, дуже точно охарактеризовану в літописах як «гірська країна Перемишльська». Південна границя цієї землі пролягала по Карпатських хребтах, решта границь ототожнювалась із лісами вздовж допливів Вісли і Дністра. На північному сході Перемиська земля стикувалася з Червенською і Белзькою землями, а границя пролягала вздовж північних схилів покритої лісами водороздільної гряди Розточчя. Червенські поселення відділяли від території західних слов'ян ліси вздовж допливу Вісли — річки Вепра. Основним ядром Червенської землі була родюча долина допливу Західного Бугу — річки Гучви. Природною границею виступав Західний Буг на сході і русько-польська етнічна границя — на заході. Ядром Белзької землі була долина річки Солокії, що впадає у Західний Буг, а територія землі обмежувалась її басейном. Західні та східні рубежі — аналогічні рубежам Червенської землі. Центри новоутворених земель (Червенської, Белзької, а пізніше Берестейської, Бузької та Холмської) характеризуються подібними природно-поселенськими ситуаціями: це долина малої річки при впадінні її у велику ріку. Вибирали долину з піднятими берегами. Розселення відбувалося від водорозділу і верхів'їв малої річки в напрямку до великої ріки. Західний Буг у той час протікав численними руслами серед заболоченої рівнини, а отже, був могутньою перешкодою розселенню.

Два типи границь — водорозділ і велика ріка в напрямку північ-південь — відособили ці землі.

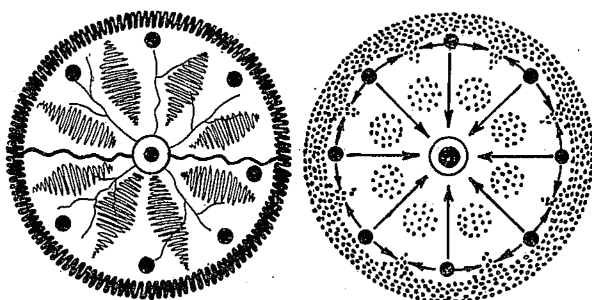
Цілісність держави забезпечувалася насамперед непроникністю і силою кордонів. Тому в порубіжних землях виникає центральне місто — часто там де був племінний центр. Воно активно пов'язане з порубіжними містами-фортецями на границях землі. Це дає підстави говорити про «землю» княжого періоду як про систему розселення, відмінну від попередніх, ранньослов'янських систем.

Для території племени були характерні рівномірність заселення центральної її частини і розмитість границь, що відповідало широким, таким, які проникають у поселенські вузли, природним елементам. На відміну від племінної території, заселення ранньофеодальної землі відбувалося з переважанням доцентрових сил, спрямованих до укріпленого міста — центру влади. По периметру землі закладали городища — сторожові фортеці, розміщувані на стратегічно важливих пунктах і на початку не супро-



Територія племені — розчленованість природного каркаса на внутрішні і зовнішні границі;
— зв'язаність елементів і складення системи розселення

Територія землі — неперервність зовнішніх і внутрішніх границь;
— ізольованість елементів розселення



Характер взаємодії розселення і природної границі

воджувані сільськими поселеннями [66]. Багато західноукраїнських міст розвинулося саме з порубіжних замків [67], а порубіжні гради дали початок землям князівств. У новосформованих землях * при відносній стійкості кількости населення змінювалася структура розселення: від рівномірного розподілу по території до концентрованого в центральній частині (ядрі розселення) та оборонних вузлах на границях землі. Загалом для давньоруського періоду нарівні з адміністративним «оконтурюванням» державної території характерний активний процес внутрішнього заселення і містоутворення. Водночас можна говорити про багатолюдність міст при дуже слабкій заселеності сільських територій [68].

Мережа міст державної влади змінила характер розселення. Стало можливим приводити людей для освоєння нових земель і «селити» їх поблизу міста. Так, індоєвропейське поняття «весь», що означало общину, сільське поселення, з XI ст. поступово витісняється поняттям «село».

---

[66] Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина.— С. 38.
[67] Котляр Н. Ф. Формирование территории...— С. 28.
* Йдеться про юридичне узаконення.
[68] Анучин В. А. Географический фактор...— С. 194.

Гніздова система розселення, характерна для періоду розкладу первісно-общинного ладу, при збільшенні продуктивних можливостей «малої сім'ї» перестає існувати *. З'являються поселення, які займають декілька гектарів, з рядовим розміщенням будівель, оточених господарськими спорудами, що перетворювали їх в окремі садиби «малої сім'ї» [69].

У розселенському аспекті об'єднувальну роль у державному масштабі відігравали укріплення границь Київської Руси й організація за допомогою погостів і становищ князівського доменіального господарства. У X—XI ст. на слов'янські землі ніби накинено величезну сітку. В чарунках цієї сітки були і боярські вотчини, і общинні землі, а погости являли собою своєрідні вузли місцевости, завдяки яким уся сітка трималась і охоплювала простори держави, підпорядковуючи їх князеві [70]. Князівське доменіальне господарство стало функціональним каркасом розселення Київської Руси.

На зміну ранньому феодалізмові та породженій ним відносно централізованій державі на початку XII ст. прийшов розвинений феодалізм, що покликав до життя федеративну форму держави з окремих князівств. Старий племінний поділ східних слов'ян послужив структурною моделлю давньоруської держави епохи феодальної роздрібнености [71]. Із настанням доби феодальної роздрібнености території окремих князівств ніби зливаються, стабілізуються, набувають стійкої форми. Простори природних границь між землями служили резервом для розширення князівств.

Освоєння Волині та перетворення її в окреме князівство відбувалося від західних земель у східному напрямку, тобто в напрямку районів, порубіжних із Київською землею. Цей процес був нерівномірний.

У другій половині XI ст. окрім західних порубіжних земель (Червенської і Белзької) у літописах згадуються північні порубіжні землі — Берестейська, Туровська, Пінська, а також східна земля Погорина [72], що входили до складу Київської Руси.

Волинське князівство формували порічні системи розселення у вигляді окремих земель, а потім — удільних князівств. На Західному Бузі сформувалися Червенська, Белзька, Володимирська, Берестейська, Бузька, Холмська землі, які хронологічно разом або змінюючи одна одну існували до середини XIV ст. Подальше освоєння Волині у східному напрямку здійснювалося по осях, паралельних первісній осі південь—північ. На річці Стиру утворилось Луцьке удільне князівство, на Горині — Погорина. У прирічних системах, розміщених у природному регіоні Волинського Полісся, розселення мало гілчастий характер. Прирічні системи іншого природного регіону — Подільські височини — набули пасмового характеру.

Волинське князівство у процесі об'єднання земель дістає своєрідну кільцеву форму. В геометричний центр князівства потрапила незаселена заболочена долина Прип'яті, що була давньою границею між племенами дре-

---

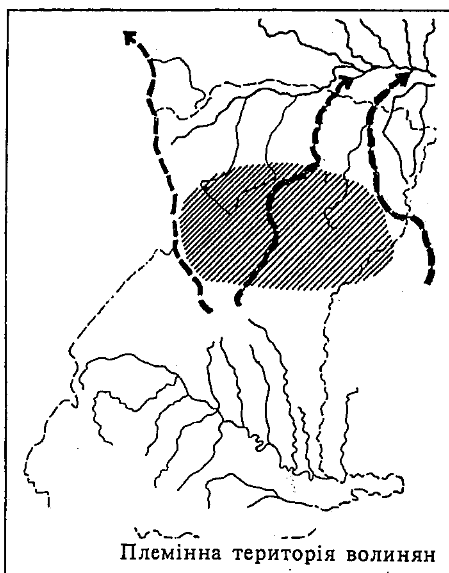
* Гніздове розселення, що трапляється у цей час у заплавах рік і незручних для забудови землях, пояснюється намаганням убезпечитися проти повеней або бажанням краще (інтенсивніше) освоювати землі. Воно не становило основної форми розселення.

[69] Свердлов М. Б. Генезис...— С. 195.

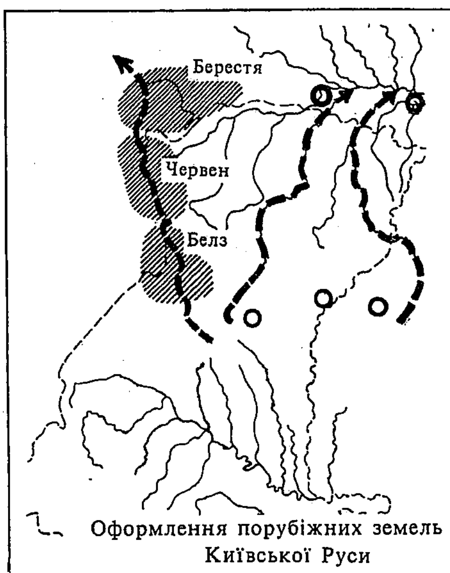
[70] Рыбаков Б. А. Начальные века...— С. 9.

[71] Рыбаков Б. А. Киевская Русь и русские княжества XII—XIII вв.— М., 1982.— С. 50.

[72] Повесть временных лет.— Т. 1.— С. 174.

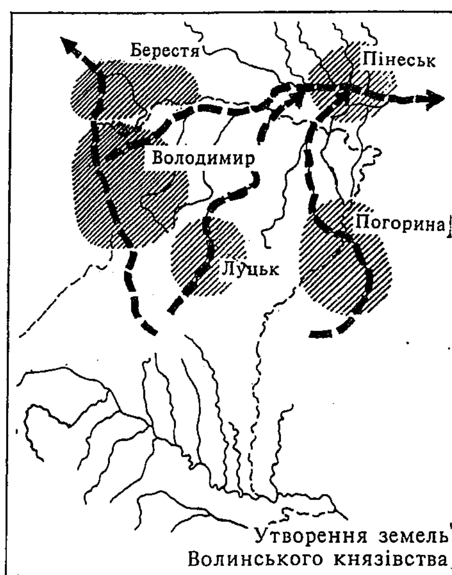


Племінна територія волинян

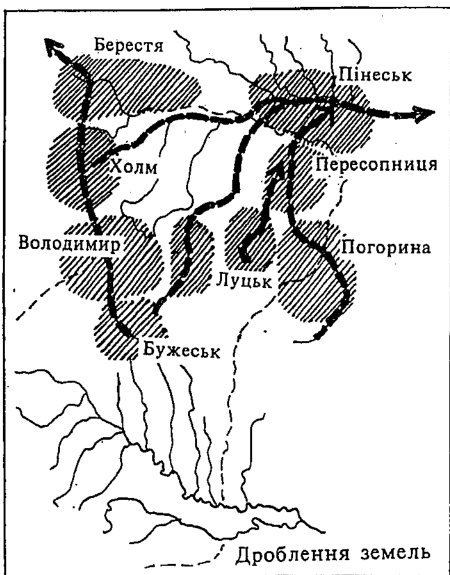


Оформлення порубіжних земель Київської Руси

"земля"
центр
Природні осі розвитку систем розселення



Утворення земель Волинського князівства



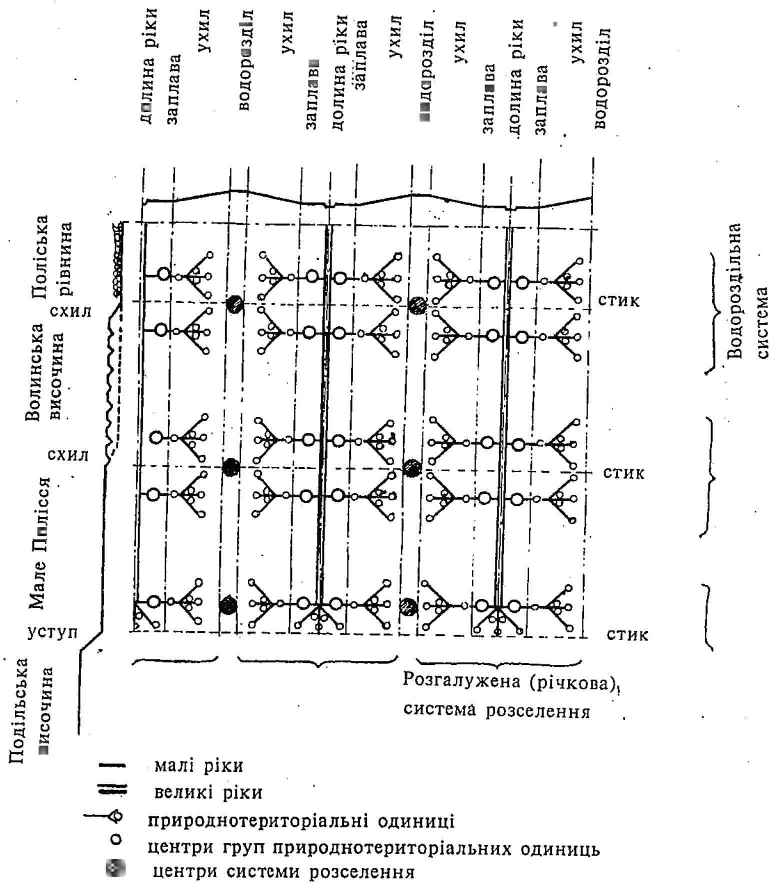
Дроблення земель

Формування Волинського князівства

говичів і волинян, яку північні порубіжні землі обійшли від заходу і сходу. Внутрішній структурі князівства була властива нестабільність, що полягала в подрібненні або об'єднанні окремих земель.

На кінець XI ст. сформована з окремих князівств волинська княжа територія займала простір від порубіжного міста Берестя на Західному Бузі до Бузька і Вигошева у верхів'ї ріки Серета на півдні. На заході її прикордонними містами були Сутейськ і Червен, на сході — Дорогобуж і Остріг. Не слід, однак, дослівно пов'язувати міста і рубежі: здебільшого порубіжні кріпості стояли на певній відстані (15—20 км) від рубежу, і лише деякі форпости були присунені безпосередньо до нього. На самому рубежі влаштовували сторожові пости, тимчасові укріплення («засіки»)[73].

Політико-адміністративні границі князівства матеріально виражалися конкретними природними елементами. Східний, київсько-волинський



Формування гратчастої системи розселення Волині

[73] Котляр Н. Ф. Формирование территории...— С. 166—167.

рубіж проходив по течії Случі, за якою простягався відомий з літописів порубіжний Чортів ліс. За Случчю лежав природний регіон з іншими ландшафтними характеристиками: територія басейну Дніпра і нижньої течії Прип'яті з мілкими допливами у напрямку захід—схід. Разом з річками Горинню і Случчю східний рубіж Волині повертав на південний захід. Південна границя з Галицьким князівством пролягала вздовж північно-західного закінчення Поділля до Бугу [74].

У XIII ст. внаслідок освоєння природних границь волинська територія розширюється у західному напрямку до паралельної Бугу річки Вепра. Цей сухий, майже безводний простір у ранньофеодальний період мало приваблював поселенців: східні землі Польщі заселені були з найменшою густотою, тоді як західні окраїни Руси належали до найбільш населених руських районів [75].

Відбрунькувавшись від головних земель, сформувались нові системи розселення у верхів'ях рік: Бузьке князівство й удільне князівство кінця XII—початку XIII ст. на допливі Горині річці Стублі з центром — містом Пересопницею. Землі Волині, сформовані в IX—X ст., мали свої внутрішні природні границі, що вможливлювало формування дрібніших уділів. Так, на початку XIII ст. роздробилося Луцьке князівство. Із Погорини виділилося Дубровицьке удільне князівство. У XIV ст. територія Червенської землі розподіляється між Белзькою і Холмською землями [76]. Порубіжні землі, сформовані в період централізованої Київської Руси, могли перекроюватись в умовах роздрібненого княжіння за старими неосвоєними територіями.

Політичні процеси в Київській Русі часу формування роздрібнених князівств вплинули на еволюційний розвиток природних систем. Багатоступенева, ієрархізована система природних границь розділяється на два рівні. Чітко зафіксовані границі князівств унеможливлюють широке взаємопроникнення, переплетіння обжитого простору і натуральних природних елементів. Природні границі остаточно диференціюються на зовнішні (між князівствами, тобто міждержавні) і внутрішні (між землями, вотчинами, общинами, поселеннями).

У багатьох джерелах XII—XVI ст. (літописах, агіографічній літературі, актових матеріалах, записах іноземців) підкреслено велике значення в історії Східної Європи «злих лісів і боліт» як вікових рубежів міста з містом [77]. Тобто в геоморфологічно однорідній території князівства, обмеженій чужими (невластивими для даної території) елементами («гора», «поле»), основними внутрішніми природними границями були окремі компоненти ландшафту (ліси, болота).

Територія Галицької землі в Прикарпатті лежала вздовж Дністра. Землі басейну Дністра освоювались у верхів'ях рік і в долинах малих річок, закінчувались біля Дністра, який, будучи головною транспортною артерією між країнами Заходу і Південного Сходу, служив одночасно границею ран-

---

[74] Котляр Н. Ф. Формирование территории...— С. 166.

[75] Ісаєвич Я. Д. Територія і поселення «червенських градів» (X—XIII ст.) // Український історико-географічний збірник.— Вип. 1.— С. 71—82.

[76] Там же.— С. 74.

[77] Кизилов Ю. А. Географический фактор в истории средневековой Руси // Вопросы истории.— 1973.— № 3.— С. 51—59.

ньофеодального розселення. Основа розселення — лівобережний басейн Дністра і прилеглі до нього верхів'я рік інших басейнів.

Територія Галицької землі загалом збігається з областю розселення хорватів і тиверців, що прийшли під натиском кочівників із середнього Дністра. Племінна земля стає центральною землею майбутньої князівської території. Із цього центру освоювали граничні природні простори, фіксували рубежі князівства.

У Галицькій землі з нових територій найінтенсивніше освоювано землі Пониззя і Середнього Подністров'я, насичені вузлами розселення хорватських племен.

Західна порубіжна земля майбутнього Галицького князівства — Перемиська, що виникла на основі малих допливів Сяну, рівномірно розширялася, поки не досягла Карпатських перевалів на півдні, ввібравши Розточчя — на півночі, дійшла до боліт Малого Полісся — на заході й сході, не доходячи до «великої ріки». Розвиваючись, Галицька земля і західна порубіжна Перемиська земля об'єдналися під владою галицького князя, а об'єднана територія зберегла назву Галицького князівства.

У центральній частині Галицького князівства зовнішні рубежі з півдня і півночі зближувались на незначну відстань (100—60 км при довжині князівства близько 400 км). Ці границі були дуже активні: на півночі гора Камула — найвища точка Подільської височини (471 км) і прилегла до неї західна окраїна Поділля, на півдні — Дністер, «велика ріка». Якщо у Волинській землі була значна кількість міст в окремих прирічних системах розселення, то в Галицькій землі, як системі розселення вздовж однієї великої ріки, з оформленням князівства помітні зовсім інші тенденції містоутворення. На родючих землях поблизу водного шляху по Дністру засновується стольне місто князівства — Галич. Поставлений у центрі князівства, Галич, власне, єдине велике місто, оточене лише порубіжними фортецями і боярськими садибами. Східний рубіж Галичини на початку її формування проходив по Серету, найбільшому лівому допливу Дністра, і фіксувався давнім Теребовлем і місцевістю Микулином. Наприкінці XII ст. східні рубежі Галицького ннязівства посуваються вниз по Дністру і його лівих допливах, освоюючи «нічийні» землі. Вздовж Дністра земля має назву Пониззя, а у верхів'ях його допливів утворюється так звана Болохівська земля. Північна границя між Галицькою і Волинською землями була давня і стійка [78], бо історично розділяла племена волинян і хорватів. Вона проходила по стику двох природних регіонів: волиняни займали нижню рівнину (Полісся), а хорвати — верхню рівнину (Поділля і Прикарпаття) і зону горбистого перепаду рельєфу на стиках [79]. Стик нижньої і верхньої рівнин був інтенсивно заселений у всі ранні історичні періоди.

Територія Галицької землі на південному сході простягалася до меж природноландшафтного регіону з характерними рисами, як-от: дрібне членування, мозаїчність, різноманітність, що забезпечувалися чергуванням

---

[78] Котляр Н. Ф. Формирование территории...— С. 96.

[79] Так, відома система порубіжних городищ на Гологоро-Розточівському кряжі, розташованих на відстані кількох кілометрів одне від одного. Ці городища IX—X ст. займали північні схили Розточчя, лежали на високих берегах (мисах) в оточенні гнізд поселень на берегах струмків (Корчинський О. М. Давньоруські пам'ятки Розточчя у літописах, топоніміці та археологічних дослідженнях // Молоді учені-суспільствознавці УРСР — 70-річчю Великого Жовтня.— Львів, 1987.— С. 138—139).

лісів, степів, вкритих густою сіткою малих річок. Усе це зумовило насиченість і складність простору Галицької землі. Цілісність Галичини підкреслювала границя, що пролягала по краю вузької долини між Дністром і Карпатами. За межами південно-східної границі Галицької землі Дністер повертає на схід, Карпатський масив — у південному напрямку, утворюючи широку, звану «полем», рівнину на просторі до Чорного моря, тимчасово зайняту кочовими племенами.

З південного боку Галицького князівства була система паралельних активних природних елементів, що служили границями князівства і поступово освоювались ним усередині території. Цими елементами виступали Дністер, Хотинська височина, річка Прут, складчаті й вулканічні Карпати. Угорські феодали вже тоді проникали в Закарпаття, і літописи XII—XIII ст. називають «Гору» (Карпатські хребти) границею з Угорщиною. Погранична смуга в цьому районі була дуже широка — до 200 км. Вона охоплювала Карпатські гори, де по обох схилах, виходячи на рівнину, стояли порубіжні укріплення Галицького князівства і Угорського королівства. Після освоєння Дністра у другій половині XII ст. склалася Попрутська прикордонна смуга вздовж східних схилів Карпат [80]. У Воскресенському літопису кінця XIV ст. названо руськими низку міст уже в самих горах [81].

Галицькі князі, щоб зміцнити свою владу на місцях, проводили, як і їхні попередники, політику будівництва фортець усередині князівства. У період феодальної роздрібнености відбувається розвиток єднальної ланки між освоєними раніше землями. Між західною і східною частинами Галичини формується Звенигородська земля. Лежала вона біля границі з Волинським князівством, відділена болотами Малого Полісся, в улоговині біля стику різних природних зон, тобто з усіх сторін мала істотні обмеження. Звенигородську землю ідентифікують з найбільш розвиненим і насиченим поселеннями історичним вузлом розселення західної частини регіону. Всередині князівства внутрішні природні рубежі звужувалися, їх заміняли адміністративні границі. Водночас із закладанням і формуванням рубежів князівство забезпечувало за допомогою феодальної власности на землю поступове становлення внутрішньої системи розселення.

Феодальна мережа розселення, яка виникла через захоплення чи скуповування обширних земель або освоєння «новей», приводила до рівномірнішого розселення у межах князівства і в такому ж містоутворюючому процесі. Якщо на початку вотчини були острівками серед общинного землеволодіння, то надалі вони охопили всю територію князівства. Тотожність волости і міста зберігається і в період феодальної роздрібнености. Характерно, що поняття «волость» у той час вже пов'язується з конкретними границями [82].

Розселення окремими осередками, а пізніше — землями переходить у суцільне розселення, розділене неосвоєними природними елементами на окремі господарсько-територіальні утворення. Перетворені людською діяльністю ландшафти значно переважають над невикористовуваними природними масивами.

---

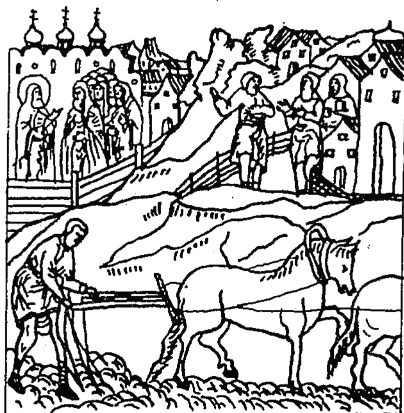
[80] Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина.— С. 86.
[81] Котляр Н. Ф. Формирование территории...— С. 94.
[82] Там же.— С. 14.

Під впливом природних і економічних чинників у регіоні склався певний тип землекористування, поширений у північній частині Європейського континенту [83].

У кожному регіоні ця система мала специфічні риси і відображала місцеві особливості. Ділянки (парцели) були звичайно видовженої форми і лежали черезсмужно, групуючись у поля (ниви), які складались в окремі масиви. Границями між ділянками [redacted] полях служили межові насипи або канави. Головною метою такого господарювання було створення умов для випасу і встановлення найдоцільнішого співвідношення між рільництвом, скотарством і іншими галузями господарства в масштабі поселення чи їх групи.

При інтенсивному розвитку рільництва [redacted] XII—XIII ст. у центральній частині Волині та [redacted] півдні й заході Галичини система землекористування поєднувалась із системою компактних нив і дрібних поселень хутірного типу. У міру розростання хуторів кількість полів збільшувалась завдяки освоєнню пустошів, а парцели та їх групи розміщувано, залежно від пересічености рельєфу, під певним кутом одна до однієї, унаслідок чого виник так званий шаховий порядок нив [84]. При цьому порядку між полями були, крім меж, більші природні елементи: тераси, гаї, яри, заболочені долини, що посилювало зв'язок між незайманими ландшафтами і перетвореними. Поселення намагалися розміщувати [redacted] центральній частині земельного масиву — в низовині зі струмком, [redacted] поля — по схилах долини.

Зростання чисельности міст і міського населення викликало збільшення попиту на сільськогосподарську продукцію і зумовило масове піднесення сільського господарства. Важливу роль при цьому відіграла внутрішня колонізація [85] — розширення ареалів оброблюваних земель через освоєння просторів природних границь (розорювання пустошів, осушення боліт,



Ландшафтоперетворювальна діяльність людини

[83] Самаркин В. В. Историческая география Западной Европы в средние века.— М., 1976.— С. 122.

[84] Persowski F. Osady na prawie ruskiem, polskiem, niemieckiem i wołoskiem w ziemi Lwowskiej.— Lwów, 1926.— 107 s.

[85] Самаркин В. В. Историческая география...— С. 118.

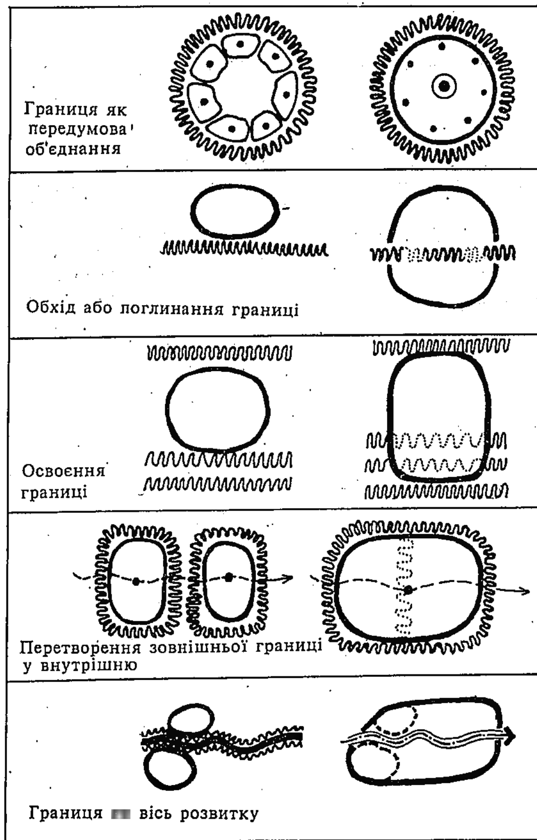
корчування і спалювання лісу). Початок внутрішньої колонізації земель був викликаний оформленням порубіжних земель Київської Руси. Найбільший розмах колонізації у регіоні припадає на період формування окремих князівств. Освоювано нові землі в кількох напрямах. Один з них — освоєння внутрішніх граничних територій: відвойовування земель у боліт, лісів, заснування у цих масивах нових поселень. Інший напрям — освоєння територій зовнішніх природних границь (аналогічно вже описаному механізмові пересування границь князівств). Більш поширеним варіантом було освоєння внутрішніх природних ресурсів кожного поселення. Зростання інтенсивности освоєння території у домонгольську добу супроводжувалося сприятливими природно-кліматичними умовами. Загалом V—XIV ст. у Європі характерні відносним потеплінням, максимум якого припав на XI—XIII ст. Тоді ж, в XI ст., різко підвищується вологість клімату. Тому в північній частині Європи склалися сприятливі умови для росту зернових та інших культур. Саме в ті роки, особливо в XII ст., сільськогосподарське виробництво більшости європейських країн досягло максимуму[86]. В цей час, час найбільшого піднесення, Русь зазнала татаро-монгольського нашестя, яке зупинило і відкинуло назад поступ її земель.

Розвиток феодального способу виробництва зумовив розчленування Київської Руси. Це розчленування було етапом на шляху до створення економічних передумов нових державних об'єднань. Долаючи роздрібненість, розвивались і Галицьке, і Волинське князівства. Порубіжне положення їх у складі Руси створювало можливість об'єднання. Територія об'єднаного князівства вийшла за межі цілісних природних регіонів. У той же час природно-поселенські ситуації по обидва боки границі мали схожі риси — верхів'я рік у лісостеповій зоні, тоді як природні границі, що відокремлювали ці князівства від інших з півночі та сходу, були складнішими для заселення, а поселенські ситуації відрізнялися від материнської території. У 1245 р. завершилось об'єднання Галицько-Волинського князівства, яке, попри негативні наслідки ординського володарювання і феодальну роздрібненість, залишилося відносно цілісним соціально-економічним організмом.

Державна територія на цей час виявилась загалом сформованою в межах складових князівств. Надалі укріплювано рубежі, споруджувано порубіжні фортеці та внутрішні міста. У середині XIII ст. стольне місто Львів об'єднаного князівства постає на місці давньоруського «городка», що входив у систему оборони між Галицьким і Волинським князівством на границі Звенигородської землі. Винятково вигідне стратегічне положення посеред об'єднаного князівства стимулювало зростання міста.

Отже, у давньоруський період відбувається виявлення і усвідомлення простору території регіону у формі розвитку державности. Завершується у загальних рисах також процес визначення зовнішніх рубежів, природних границь і внутрішньої системи розселення регіону. Відбувається становлення системи центрів від загально-регіонального рівня (Львів) до локального (центри князівств, земель, вотчин і общин). Сказане дає підстави зробити висновок, що наприкінці давньоруського періоду західноукраїнський регіон склався у свідомості та в плані господарського освоєння як цілісний організм.

[86] Самаркин В. В. Историческая география...— С. 96.



Методи освоєння зовнішніх природних границь

У результаті в давньоруський час виробився механізм взаємовідношення між системою неосвоюваних природних елементів і системою розселення. Сутність його становили: перетворення природної границі у вісь розвитку системи розселення, обхід і забезпечення неосвоюваности елементів природного каркаса всередині системи розселення, подальше освоєння території природної границі, її «пересування», перетворення зовнішньої границі у внутрішню через її проходження (проникнення).

У подальшому розвитку регіону в допромисловий період активно освоювано ландшафти з характеристиками, що забезпечують можливість і зручність зв'язків між містами. Із густої мережі міст регіону, сформованих у XIV—XVII ст., розвиваються у XVIII—XIX ст. лише ті, які оточують родючі землі, що забезпечує притік сільського населення і зростання міста. Останній чинник стає визначальним у XIX ст., коли розвивається промисловість. Промислове освоєння регіону, що триває до сьогодні, практично вичерпало, як уже мовилося, його природні ресурси. Планування дальшого розвитку регіону потребує спеціальних передбачень, покликаних відновити природне середовище як неодмінну умову проживання людини.

21 396-4

Halyna PETRYSHYN

THE INTERACTION FORMS OF SETTLING AND NATURAL BASE IN THE WEST-UKRAINIAN REGION

The region in question consists of the alteration of plain, lowland and hilly areas with different possibilities for their cultivating that resulted in [illegible] peculiarities of their settling evolution.
A network of settling is formed by gradual cross-overs of natural borders. All the natural borders of the region form the natural framework changing in accordance with the ways of development of the region. The settling evolved from the concentrated to the dispersed pattern and conversely, filling the region with various forms of settlements including towns. This network of historical settling became the basis for town formation in subsequent periods.

Михайло РОЖКО, Юрій ТОКАРСЬКИЙ

ЗВІДНІ МОСТИ — ЕЛЕМЕНТ СТРУКТУРИ ОБОРОННИХ УКРІПЛЕНЬ ДАВНЬОРУСЬКОГО МІСТА (До питання інженерної реконструкції механізму підйому моста)

Тисячоліттями вдосконалювано науку оборонного будівництва, призначення якого — безпека проживання людини. Уже на початковій фазі осілого життя людина змушена будувати перші укріплення для захисту майна та життя. До найдавніших відомих на сучасному етапі досліджень оборонних споруд належить укріплення поселення Ваді-ен-Натуф на Близькому Сході. Це поселення дало назву культурі пізнього мезоліту [1]. Споруджене 9 тисяч років тому, воно, проте, мало добре укріплену територію. Поселення, яке займало близько 400 м^2, було оточене кам'яним муром завтовшки до 2 м. Стіни захищали декілька округлих веж, одна з яких збереглася до 9 м у висоту [2]. Круглі або овальні в плані будинки з цегли-сирцю могли вмістити до 2 тисяч мешканців. Кам'яні стіни, побудовані з великих — 1 м — 1,2 м — блоків гарантували безпеку.

Багато тисяч оборонних комплексів побудувало людство опісля, та не всі вони були таким же ідеальним притулком на час небезпеки, як Ваді-ен-Натуф, хоч основні вимоги до їх призначення та використання залишалися незмінними. Загальні вимоги до об'єктів оборонного будівництва від найдавніших часів до середньовіччя, отже, мали відповідати таким умовам:

1. Першочерговим завданням оборонної споруди або комплексу — захист жителів від несподіваного чи заздалегідь запланованого нападу. Такі споруди повинні бути надійно захищені навіть за мінімальної кількости оборонців.
2. Оборонні споруди повинні відповідати максимуму умов, які гарантують гарнізонові тривалу життєздатність під час облоги. Такі умови мають бути передбачені також для того населення, яке вимушене шукати захисту на час небезпеки за стінами оборонного комплексу.
3. Оборонний комплекс повинен бути споруджений з урахуванням усіх попередніх вимог за максимально короткий час.

Ми не ставимо своїм завданням докладно розглянути історію виникнення, формування та розвитку фортифікації, спинимося лише на деяких питаннях, які стосуються засобів підвищення обороноздатности оборонних укріплень у давньоруський час.

---

[1] Novotný B. A kol. Encyklopēdia archeológie.— Bratislava, 1986.— S. 595.
[2] Piskadło A. Grody, zamki, fortece.— Warszawa, 1977.— S. 14—15.

На думку дослідників оборонної архітектури ворота — найслабше захищена, а тому найвідповідальніша ділянка оборони давньоруських укріплень [3]. У європейській архітектурі ідея оборони фортечних воріт зводилася до такої засади: ззовні мав бути потужний фланговий захист, а зсередини — декілька заслонів, кожен з яких служив самостійною перепоною [4]. Автономність замикання заслінок воріт гарантувала до певної міри від небезпеки їх одночасного захоплення у разі несподіваного наступу ворога або зради гарнізону.

Нам не відомо, де вперше застосовано систему додаткового захисту воріт. В укріпленнях Боспорського царства її використовували вже з I ст. до н. е. Дослідженням фортеці Патрея, яка входила в систему Фанталівського оборонного району, виявлено, що конструкція воріт передбачала використання дерев'яної решітки-катаракти [5]. Решітка в нижній частині закінчувалася спеціальними зубами, що давало змогу захисникам блокувати ворота ще до закриття основних стулок. Система заслону-катаракти (у середньовіччі вона дістала назву «герси») була значно вдосконалена в VII—VIII ст. У болгарському місті Преславі північні ворота внутрішньої фортеці мали декілька заслонів [6]. Крім того, у склепінні воріт були спеціальні прорізи-щілини, що давало можливість вільно прострілювати як підходи до воріт, так і проміжок між ними (Плиска, Преслав, Сілістра) [7]. Для повнішого з'ясування цього питання розглянемо кілька різночасових прикладів з історії архітектури, що ілюструють захист воріт.

Навіть поверхово аналізуючи розвиток оборонних споруд, неважко простежити тенденцію, яка зводилася до намагання ускладнити нападникові доступ до воріт. В оборонних спорудах кельтського часу ворота зміщували у глиб території далеко від оборонних стін (Манхінг, Плавецке Подграддя) [8].

Вузький коридор, обмежений оборонними стінами, не давав можливости штурмувати ворота великими силами. Перед входом на територію встановлювали культову скульптуру у вигляді стовпа, яка також мала «охороняти» ворота. Слов'янські укріплення IX—X ст. продовжують традицію захисту воріт за допомогою штучно створеного оборонними стінами коридору (Леві Градец, Властислав) [9]. Проте в системі оборони воріт городища Властислав (кінець IX ст.) наявні деякі видозміни. Улаштований за воротами коридор тут має додатковий захист з внутрішнього боку у вигляді полотниц воріт.

На городищі Старий Коуржім (IX—X ст.) [10] будівничі теж дещо видозмінили систему «тунельного» захисту. Через оборонний рів було пере-

---

[3] Раппопорт П. А. Военное зодчество западнорусских земель X—XIV вв. // Материалы и исследования по археологии СССР.— Л., 1967.— № 140.— С. 149.

[4] Шуази О. История архитектуры.— М., 1937.— Т. 2.— С. 526.

[5] Толстиков В. П. Фанталівський укріплений район в історії Боспорського царства // Археологія.— 1989.— № 1.— С. 55—57.

[6] Słownik starożytnosci słowiańskich.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1970.— T. 4 — S. 336, rys. 175.

[7] Овчаров Д. Византийски и български крепости V—X век.— София, 1982.— С. 116—123.

[8] Nowotný B. A kol. Encyklopĕdia...— S. 515—517.

[9] Ibid.— S. 482—483, 969.

[10] Słownik starożytnosci slowiańskich.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1975.— T. 5.— S. 381—383.

кинуто лише два вузькі містки. Глибокі тунелі перетинали вали, і до того ж їх захищали ворота та оборонна вежа між ними. У Мікульчицях (VII—X ст.) доступ до воріт захищено двома штучними перепонами на мості — єдиній магістралі на території укріплення.

Дерев'яні укріплення Мекленбурга здебільшого ставили серед озер або боліт. Матеріали археологічних досліджень дали можливість відтворити цікаву забудову одного з багатьох городищ — Бегрен-Любхін [11]. Овальні в плані високі земляні вали тут завершені дерев'яною забудовою. Захист воріт нічим особливим не вирізнявся, проте під'їзд до них, який проходив по дерев'яних містках, унеможливлював швидке захоплення воріт. Дерев'яна дорога через водну перепону підходила до городища так, що повернута до оборонних стін права сторона ворога була незахищена під час обстрілу. Крім того, перед самими воротами треба було повернути праворуч, що зменшувало швидкість наступу.

Дещо відмінний захист воріт застосовувано в кам'яних оборонних спорудах. Серед датованих фортець Франції найдавнішим уважається донжон у Ланже (Турень, 994 р.) [12]. Невеликий вхід до вежі тут був організований на рівні другого поверху, дістатися до якого можна було по приставній драбині.

Аналогічно виконано вхід до ще одного замку — Фретеваль (середня висота поверху 4 м). Така складна система доступу до воріт зберігалася і в XI ст. У донжоні замку Лош вузький вхід розміщено на висоті 3 м [13] і додатково захищено двома бійницями по боках. З малої вежі в донжон можна було пройти лише по спеціальних сходах. У замку Філіппа Ельзаського, побудованого в Генті (1176—1180) на місці укріплення IX ст. [14], ворота були дуже заглиблені в товщу стіни, що створювало певні невигоди: утворювалася «мертва зона», тобто зона, яку захисники не прострілювали. Широкий проріз закривався простими полотнищами воріт, але за ними був коридор з ще одними воротами та двома пастками по боках.

Досить складний захист воріт в укріпленнях Каркасона. До воріт, захищених двома вежами, вів кам'яний міст, який за 3 м від входу обривався, але був перекритий знімним дерев'яним мостом [15]. Отже, штурм рову відбувався під дощем стріл та зливою окропу. Вхід додатково захищали металеві герси, які піднімалися за допомогою автономного управління, що унеможливлювало несподіване захоплення воріт.

Захист воріт в оборонному будівництві набув особливо швидкого розвитку після XI ст., завдяки походам хрестоносців. Обороняючи завойовані території, хрестоносці постійно вели будівництво фортифікаційних об'єктів. Великого значення надавали вони захисту воріт. Замки, побудовані на скельній основі, були оточені ровами, вирубаними в камені. Рови завширшки до 20 м мали глибину 15 і більше метрів. Перед воротами часто завбачливо залишали скельні стовпи, які служили опорою для дерев'яних мостів (цита-

---

[11] V á ň a Z. Dřevěné hrady v Meklenbursku // Objevy ve světě dávných Slovanů.— Praha, 1977.— S. 109—115.

[12] Архитектура Франции // Всеобщая история архитектуры.— Л.; М., 1966.— Т. 4.— С. 101.

[13] Т а м ж е.— С. 102.

[14] Т а м ж е.— С. 104.

[15] Т а м ж е.— С. 103.

дель Едеси, замок Гаргар та інші). Так, у замку хрестоносців Саон посеред рову завглибшки 20 м залишено такий скельний 28-метровий пілон [16], який водночас міг бути опорою для підйомного моста. Вузькі дерев'яні мости, глибокі рови, а також кам'яні стіни перед воротами, розміщені паралельно до моста, дуже ускладнювали вільний штурм воріт великими силами.

Цікавий прийом захисту воріт з максимальним ускладненням доступу на територію замку використано в замку Крак-де-Шевальє [17]. Тут від добре захищених воріт вів коридор-пандус завдовжки до 40 м, вимуруваний з кам'яних блоків. Невисокі плити-сходини пандуса були розраховані також на проходження коней. Крім того, вздовж усього коридору в бокових стінах, а також у його верхній частині були отвори, через які обстрілювали ворога, якщо він проривався через ворота.

Дещо відмінний захист воріт мали оборонні споруди на території Київської Руси. Це, насамперед, було викликане тим, що майже всі вони будовані з дерев'яних зрубів-городень, заповнених землею. Досить часто для надійного захисту підступів до території використовувано природний рельєф. Оборонні укріплення Данилова (XIII ст.) [18] для захисту території Галицько-Волинського князівства Данило Галицький спорудив на вершині стрімкої гори. По периметру вершини було побудовано наземні дерев'яні зрубні укріплення.

В'їзд на територію, обладнаний з південно-східного боку вершини, пролягав по схилу вздовж забудови. Нападники вимушені були постійно перебувати під обстрілом незахищеною правою стороною.

Якщо в Данилові для захисту воріт використано лише природні чинники, то в Листвині (X—XI ст.), Посникові (XI—XIII ст.) і Білівському городищі (X—XI ст.) такі перепони зроблені штучно [19]. Тут ворота побудовано в такому місці, що проїзд до них спеціально проходить вздовж оборонних споруд, переважно по дну рову, що не сприяло широкому розгортанню сил ворога. Крім того, перед воротами були додаткові оборонні споруди (Посників, Листвин), а в Білівському городищі з вузької земляної платформи до воріт можна було дістатися лише через міст (можливо, підйомний). По дну рову пролягав проїзд до воріт Райковецького городища (XII—XIII ст.). Схили рову вздовж дороги з північно-східного боку творили своєрідний «тунель» [20]. Цікаво вирішено захист воріт у Цецині (XIII ст.) та Перебиківцях (XIII—XIV ст.) на Буковині. Обидва укріплення, споруджені на видовжених вузьких перешийках, мали подвійну лінію оборони. З напільного боку через рів і вал дорога виходила на плато, де до неї близько прилягали під кутом ще один рів і вал з оборонними конструкціями (Перебиківці) [21]. Така перепона змушувала ворога змінювати напрямок руху, і, штурмуючи ворота, він перебував під постійним перехресним вогнем. У цецинських укріпленнях така ж перешкода була вже

---

[16] Фортификационное строительство крестоносцев // Всеобщая история архитектуры.— Т. 4.— С. 160.
[17] Там же.— С. 164—169.
[18] Раппопорт П. А. Военное зодчество...— С. 35.
[19] Там же.— С. 41, 53, 61.
[20] Археологія Української РСР.— К., 1975.— Т. 3.— С. 270—274, рис. 69.
[21] Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина.— К., 1982.— С. 88—89.

в першій лінії оборони [22]. Другий вал, розміщений за проїздом, як і в Перебиківцях, змінював напрямок руху противника, відкриваючи його правий бік. Наступати доводилося між двома оборонними лініями, а тому противник перебував під постійним перехресним вогнем оборонців.

У великих центрах могли бути потужніші системи захисту воріт. Так, побудовані в XI—XII ст. ворота укріплень Мінська мали для захисту подвійні вежі, що стояли обабіч [23]. Підступ до воріт також обмежувано частоколом, який утримував грунт валу. Перед ворітьми, у тому місці, де вал повертає, на його вершині була дерев'яна вежа, з якої добре прострілювалися підступи до воріт.

У системі червенських городів виділяється пограничне укріплення Сутейськ [24], яке в 1031—1039 рр. побудував Ярослав Мудрий. З огляду на пограничну місію цього пункту, його укріплення досить потужні. Своєрідна тут система захисту воріт. Дорога до дитинця пролягала з південно-західного боку по дну рову і добре прострілювалась з оборонних стін «окольного» міста, а також з вежі, яка виходила вперед із західного боку укріплень дитинця. Проїхавши такий потужний форпост, нападники змушені були повернути до самих воріт, перебуваючи під боковим, а також заднім обстрілом. Ця система оборони була вдосконалена в XII—XIII ст., проте не врятувала польський гарнізон — галицько-волинському князеві Роману в 1205 р. вдалося захопити Сутейськ [25].

Викликає зацікавлення захист воріт давньоруської Вишні, яку дослідив О. Ратич [26]. Тут ворота виходили на західний бік дитинця. Перед ними був прокопаний рів завширшки 6 м. Проїзд воріт перетинав вал городища і був обмежений з двох сторін стовповою конструкцією. Ширина проїзду ззовні дорівнювала 4 м, а в середній частині — 2,8 м. За воротами досліджено прямокутну споруду (7×5 м), яка, очевидно, входила до системи оборони воріт [27]. Отже, із заходу перед воротами був оборонний рів з мостом (на думку О. Ратича, звідним [28]), за яким починався своєрідний тунель до проїзду воріт завдовжки 12—13 м. Ворота захищали з надбрамних укріплень, а також з вежі, що стояла за воротами з внутрішнього боку. Цікавий північний бік дитинця, де виявлено залишки споруди, на думку О. Ратича, «сторожової вежі, яка була розташована в найвищому пункті дитинця». Проте цілком можливо, що це залишки іншої споруди [29]. Такий детальний аналіз інформації потрібний для того, щоб краще зрозуміти отримані результати досліджень. Саме з північного боку (з напільної сторони) пролягає рів,

[22] Тимощук Б. О. Давньоруська Буковина.— С. 97—99.

[23] Загорульский Э. М. Возникновение Минска.— Минск, 1982.— С. 164—167.

[24] Wartołowska Z. Gród Czerweński Sutiesk na pograniczu Polsko-Ruskim.— Warszawa, 1958.— S. 28.

[25] Ibid.— S. 114.

[26] Ратич О. О. Результати досліджень древньоруського городища Замчиська в м. Судова Вишня Львівської області в 1957—1959 рр. // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.— К., 1962.— Вип.— 4.— С. 106—119.

[27] Ратич О. О. До питання про розташування і оборонні споруди древньоруських городів Південно-Західної Русі // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині.— К., 1964.— Вип. 5.— С. 126.

[28] Ратич О. О. Населення Прикарпаття і Волині в епоху Київської Русі та в період феодальної роздробленості // Населення Прикарпаття і Волині за доби розкладу первіснообщинного ладу та в давньоруський час.— К., 1976.— С. 159.

[29] Ратич О. О. До питання...— С. 126.

який, поступово знижуючись, переходить у терасу-пандус. Дорога, піднімаючись до городища, виходить поблизу того місця, де виявлено зруйновану вежу [30]. Опубліковані матеріали та плани наводять на думку, що з північного боку був ще один в'їзд, пізніше зруйнований. Це підтверджує порівняльний аналіз планів укріплень Вишні та Сутейська. Саме так, на найвищому місці, перед воротами, була збудована вежа в Сутейську, і у Вишні [31]. Вивчення території цих двох пам'яток вказує на те, що між ними дуже багато спільного і тому планові структури у них такі близькі. На обох пам'ятках забудова проходить по периметру городища в один ряд і складається з дерев'яних зрубів, заповнених глиною, а оборонні споруди «окольного града» прилягають до забудови дитинця. Це не випадковий збіг, адже такий своєрідний план не повторюється на інших пам'ятках того часу. Враховуючи час будівництва укріплень давньоруської Вишні (X ст.), а також схожість планів, можна дійти висновку, що саме ця забудова послужила певним прообразом, а можливо, і зразком для копіювання будівничим оборонного пункту на пограниччі — Сутейська.

Переваги захисту воріт з оборонних веж описано в Галицько-Волинському літопису, правда, йдеться про події уже другої половини XIII ст. Розповідаючи про похід галицьких князів на Литву, літописець повідомляє: «[...]и начаша собѣ промышлѧти w взѧтьи города. столпъ бо бѣ каменъ. высокъ стоꙗ перед вороты города. и бѧхоу в немь заперлисѧ Проузи и не бы имь. мимо нь поити. к городоу. побивахоуть бо со столпа того. и тако пристоупиша к немоу и взѧша и. страхъ же великъ и оужасть паде на городѣ и быша аки мртвѣ. стоꙗще на забролѣхъ города w взатьи столпа зане то бы оупование ихъ [...]» [32].

Подібна вежа є серед пам'яток наскельного будівництва. Біля села Бубнище в оборонному комплексі XII—XIII ст. підходи до двору дитинця прикривала вежа, побудована на вершині скельного останця заввишки 27 м *.

Поширеним засобом організації захисту воріт були підйомні мости. Про цей елемент оборонних споруд О. Шуазі писав: «Звичайно перед воротами був рів. До XIII ст. через нього перекидали дерев'яний місток, безперечно, підйомний, який прибирано при наближенні ворога. Підйомні мости з'являються у XIII ст., але тип такого моста формується лише в XIV ст.» [33]. Чи були підйомні мости на території Руси в XIII ст.? М. Воронін уважав, що міст, який підводив до міських воріт був «як звичайно, постійний» [34]. Дослідник усе-таки зауважив, що на сусідній з Галицько-Волинським князівством території такий міст зафіксовано в епізоді штурму військами князя Данила польського міста Каліша. На думку П. Раппопорта, коротка згадка про нього в Галицько-Волинському літопису без будь-яких коментарів «свідчить, що підйомні мости не були чимось незнаним для літописця» [35]. М. Тихомиров з цього приводу писав: «Через греблю до міських воріт вів

[30] Ратич О. О. До питання...— С. 124, рис. 5.

[31] Wartołowska Z. Gród Czerweński...— S. 114—115, rys. 56.

[32] Полное собрание русских летописей (далі — ПСРЛ).— СПб., 1908.— Т. 2.— Стб. 878.

* Обміри наскельної вежі проведені в 1989 р. Карпатською архітектурно-археологічною експедицією Інституту суспільних наук АН України, за участю М. Рожка.

[33] Шуази О. История архитектуры.— Т. 2.— С. 528.

[34] Воронин Н. Н. Крепостные сооружения // История культуры Древней Руси.— М.; Л., 1948.— Т. 1.— С. 453.

[35] Раппопорт П. А. Военное зодчество...— С. 153.

міст, часом підйомний «взводний», який піднімався за допомогою «жеравця» [36]. Б. Рибаков дослідив давньоруський замок Любеч (XI—XII ст.). На його думку, потужні стіни з дубових зрубів, засипаних глиною, оточували місто та замок, але він мав і складну, добре продуману систему оборони. Характеризуючи її, Б. Рибаков пише: «Замок відділявся від міста сухим ровом, через який було перекинуто підйомний міст» [37].

Отже, є суперечність між висновками західноєвропейських і східноєвропеських дослідників. Якщо на думку О. Шаузі в Європі «підйомні мости з'являються у XIII ст., але тип такого моста формується лише в XIV ст.» [38], то М. Воронін наполягає на тому, що «підйомні мости» були звичними «для західноєвропейської інженерної техніки» [39] (йдеться про XIII ст.). Такі розбіжності пояснюються браком конкретних, однозначних даних.

Проте на наявність системи підйомних мостів на території Київської Руси вказує запис у Київському літопису ще під 1151 р. Описуючи один з епізодів міжусобної війни, літописець зафіксував: «Володимеръ же приде к Бѣлугороду, к мостьку, вборзѣ. В то же веремя Борисѣ пьяшеть в Бѣлѣгородѣ, на сѣньници, съ дружиною своею [redacted] с попы Бѣлогородьскыми, даче бы не мытникъ устереглъ и моста не переметалъ, то яли быша; и тако полци приѣхавъше к мостку кликнуша, въ трубы вѣструбиша. Борисъ же, то слышавъ, бѣжа из Бѣлагорода» [40]. Для літописця підняття моста було звичайною подією, на якій він не акцентує уваги читача. Літописна згадка дає підставу зробити висновок, що міст тут піднімали за допомогою «жеравця» (журавля). Оскільки міст був перекинутий через досить широку річку Ірпінь, то підйомною, очевидно, була лише частина його.

Достовірні згадки про підйомний міст подано в Галицько-Волинському літопису під 1229 та 1257 рр. У поході на Волинь хан Куремса мав намір захопити Луцьк, але це йому не вдалося, тому що городяни «ѡсѣкшино» міст [41]. Оскільки похід був у листопаді, то татари не змогли перейти вбрід річку Стир. Судячи з повідомлення, згаданий міст був з противаною, бо, лише відрубавши линву, можна було поставити його у вертикальне положення і перегородити дорогу. Отже, на території Руси систему підйомних мостів освоїли значно раніше. У XIV ст. на території України були вже добре сформовані такі системи. Так, у житловій вежі [redacted] П'ятничанах проїзд вежі [redacted] дерев'яним мостом з'єднував підйомний міст з противагою. Будівництво вежі датується XIV ст. [42] У Луцькому замку XIII ст. [43] воротну вежу перебудовано [redacted] цеглі, і в XIV ст. вона має уже завершену систему в'їзду, що проходив по дерев'яному помості на висоті 4,5 м [44]. У кладці стіни добре зберег-

---

[36] Тихомиров М. И. Древнерусские города.— М., 1956.— С. 237.
[37] Рыбаков Б. А. Киевская Русь [redacted] русские княжества XII—XIII вв.— М., 1982.— С. 423.
[38] Див. посилання 33.
[39] Воронин Н. Н. Крепостные сооружения...— С. 454.
[40] ПСРЛ.— Т. 2.— Стб. 237.
[41] Там же.— С. 842.
[42] Малевская М. В. Архитектурно-археологические исследования в Львовской области // Археологические открытия (далі — АО) 1980 года.— М., 1981.— С. 278.
[43] Памятники градостроительства [redacted] архитектуры Украинской ССР.— К., 1985.— Т. 2.— С. 48.
[44] Колосок Б. В. Луцькі Верхній та Оскольний замки // Дослідження з слов'яно-руської археології.— К., 1976.— С. 226.

лися сліди прорізу воріт та хвіртки, які в XVI ст. замуровано [45], [illegible] в'їзд пробито значно нижче.

Якщо про підйомні мости маємо деякі відомості, то механізм їх дії зовсім не вивчений, хоча становить цікаву сторінку історії вітчизняної техніки. Система підйомного моста із «жеравцем», зафіксована в літописах, не була єдиною. Але стосовно механізму підйому, то нам відомо лише, що «взвід» був прядивним (конопляним) і його можна було «відітнути». У 1418 р., коли князь Данило Острозький захопив Кременець, його прихильники «взвід відтяли і міст поклали» [46]. Ускладнює реконструкцію механізму підйому моста брак на сучасному етапі точно документованих відомостей про ранньосередньовічні підйомні мости. Добре збережені сліди на пам'ятках фортифікації дають підставу говорити лише про наявність підйомного моста і натомість дуже мало — про механізм його підйому. Також ускладнюють реконструкцію механізму підйому моста конкретні розміри надбрамної вежі (ширина, довжина, висота, кількість поверхів). З огляду на перелічені обставини, для реконструкції механізму підйому треба було вибрати об'єкт, який давав таку можливість [illegible] великим відсотком достовірности. Таким об'єктом [illegible] давньоруська наскельна фортеця Тустань, відома за історичними джерелами як однойменне давньоруське місто [47].

За літературними джерелами XVI ст. заснування Тустані датується 1240 р. [48] В історії її існування можна виділити два періоди: давньоруський і пізньосередньовічний.

Давньоруська Тустань була побудована на трьох важкодоступних скельних групах — Камінь, Острий Камінь і Мала Скеля біля села Урича сучасної Львівської области. Для побудови фортеці, отже, вдало використано природний рельєф. На скелях вирубано пази, і вруби в місцях дерев'яної забудови збереглися на поверхні скель до 80 відсотків, що створює передумови для детального вивчення давньоруської архітектури зокрема житла, оборонних веж та стін, бойових галерей тощо. На скельній групі Камінь збереглося 4000 пазів [49] та врубів, котрі [illegible] проекцією дерев'яної забудови як в плані, так і по висоті — своєрідним кресленням, виконаним у натуральну величину на скелях.

Уперше у вивченні дерев'яного зодчества домонгольського періоду встановлено на основі натурних обмірів пазів та врубів кількість і висоту окремих поверхів. Висота споруд чітко визначена розмірами пазів, які заввишки від 3,5 до 4 м. Розміри суцільних вертикальних пазів, що передають

---

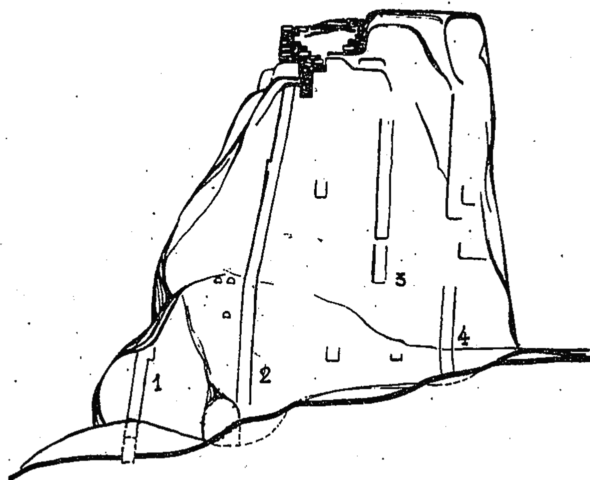
45 Памятники градостроительства...— С. 49.

46 Poppe A. Materiały do słownika terminów budownictwa staroruskiego X—XV w.— Wrocław; Warszawa; Kraków, s. a.— S. 5.

47 Monumenta Poloniae historica.— Lwów, 1872.— T. 2.— P. 627.

48 Cromeri Martini de origine et rebus gestis Polonorum libri XXV.— Besiliae, 1717.— LXII.— P. 362.

49 Обміри та фіксація слідів наскельної забудови [illegible] М. Рожко в 1971—1974 рр. Дані узагальнено в публікаціях: Рожко М. Ф. Древнерусские поселения в предгорьях Карпат [illegible] X—XIV вв. // Новое в планировке, строительстве и архитектуре села / Львовский сельскохозяйственный институт. Научные труды.— Львов, 1974.— Т. 52.— С. 100—104; его же. Особенности деревянной застройки древнерусского периода на примере наскальных сооружений крепости Тустань // Архитектура, планировка [illegible] застройка сельских населенных мест западных областей УССР [illegible] МССР / Львовский сельскохозяйственный институт. Научные труды.— Львов, 1978.— Т. 80.— С. 31—37. Наукову графічну реконструкцію забудови Тустані, виконану в 1977 р., обгрунтовано: Рожко М. Ф. Крепость Тустань // Краткие сообщения Института археологии АН СССР.— М., 1981.— Вып. 164.— С. 99—106.



Північна стіна Малого Каменя з вертикальними пазами дерев'яної забудови (1, 2, 3, 4) воротної вежі

висоту забудови,— 13 м (друга лінія оборони), 15,27 м (оборонні стіни дитинця), 17,5 м (житлова забудова). Архітектурними дослідженнями (1971—1978) визначено п'ять періодів дерев'яної забудови Тустані. Сліди, збережені на скелях, можуть служити основою для наукової реконструкції усіх п'яти періодів.

Перші дослідження на центральній скельній групі Камінь, проведені в 1962[50] і 1973 рр. [51], дали археологічний матеріал, який датується X—XIII ст. Встановлено, що дерев'яна забудова Тустані існувала від другої половини IX ст. до середини XIII ст. Центральна частина фортеці містилася на скельній групі Камінь. Невеликий двір-дитинець, затиснутий скельними «стінами» і крутими схилами, був улаштований на висоті 51 м над прилеглою долиною. Із східного боку його захищали три рови з валами, з півдня — дві лінії оборони. Крім наземних дерев'яних стін, валів та ровів, котрі становили єдину систему захисту, для ускладнення підступів до фортеці використовували гірський потік, перегороджений земляною греблею, яка утворювала великий став (аналоги відомі в Галичі, Луцьку, Звенигороді, Бубнищі та інших) [52].

Перші дерев'яні наскельні споруди, зведені на скельному майданчику дитинця, були невеликі. Поступово забудовано скельні групи Острий Камінь і Мала Скеля. Оборонні дерев'яні стіни Тустані розміщено на спеціальній платформі — фундаменті з дерев'яних конструкцій, заповнених

[50] Раппопорт П. А., Малевская М. В. Обследования городищ Прикарпатья и Закарпатья на территории Советского Союза (итоги работ 1962 года) // Acta archeologica Carpathica.— Kraków, 1963.— Т. 5, fasc. 1—2.

[51] Багрий Р. С. Раскопки у с. Урыч Львовской области // АО 1973 года.— М., 1974.— С. 241.

[52] Колосок В. В. Луцькі Верхній та Окольний замки.— С. 218; Аулих В. В. Историческая топография древнего Галича // Славянские древности.— К., 1980.— С. 143.

камінням (традиційне заповнення — глиняно-піщане). Наземні стіни в усіх п'яти будівельних періодах були зрубні та пустотілі, що давало можливість використовувати їх внутрішній простір під житло.

Фортечні стіни завершували бойові галереї, які в різні будівельні періоди за конструктивними особливостями були стовпово-дощаті та зрубні, а за характером — відкриті у верхній частині (ранні будівельні періоди), закриті, з невеликими прорізами-бійницями, що становили єдине ціле з площиною оборонної стіни, і виносні — так звані заборола. Вирубані сліди на скелях дають можливість відтворити первісні розміри заборол. Їх будували безопорними, розміщеними безпосередньо на краю помосту галереї — ширина виносу була від 0,55 м до 0,8 м. Відомі також заборола з опорними конструкціями. У п'яти вивчених варіантах з опорними конструкціями несучі балки заборол мали розміри від 0,35 м до 0,5 м, а їх винос дорівнював від 0,66 до 1,0 м.

У конструкції оборонних наземних дерев'яних стін Тустані вперше зафіксовано прийом, що в кам'яному зодчестві має назву «талус» [53]. Криволінійні пази, вирубані в скельній основі, вказують на те, що і в давньоруському оборонному будівництві були відомі криволінійні в основі дерев'яні стіни, пристосовані до того, щоб снаряди, які падають зверху, рикошетом уражали ворога на підступах до укріплень. Цей фортифікаційний прийом зафіксовано в єдиній пам'ятці — фортеці Тустань завдяки збереженості відповідних пазів. Вивчення наскельних споруд дало підстави твердити, що вежі крім оборонних мали також сторожові функції, тому їх споруджували значно вище від забудови фортеці.

Уперше отримано вірогідні дані про наявність у системі оборонних стін давньоруських укріплень вхідних хвірток. Такі хвіртки являють собою вузький коридор завдовжки 3 м, захищений при вході та виході дверима. До хвіртки вели лише дерев'яні сходинки, колоди яких були врубані в скельну основу.

Важливий чинник обороноздатности кожної фортеці — забезпечення водою. Тустань, завдяки технічним спорудам, була добре забезпечена запасами води, що давало можливість витримувати тривалі облоги. На скельній групі Камінь на висоті 60 м над прилеглою долиною була споруджена з кам'яних блоків цистерна заввишки 4 м (запас води для гарнізону з 50 чоловік на 23 дні). У північно-західній частині території дитинця вирубали місткість завглибшки 14 м, яка забезпечувала гарнізон водою протягом 180 днів. Для заповнення цистерн водою із західного боку укріплення біля основи скельної групи Камінь вирубано криницю діаметром 2 м [54], воду з якої подавали на територію фортеці та Верхню площадку до кам'яної цистерни. На скельній платформі Острого Каменя була вирубана ще одна

---

[53] Талус — розширення основи оборонних стін. Відомий в оборонних спорудах Давнього Єгипту, Близького Сходу, Середньої Азії. У Європі з'явився після перших хрестових походів, а широко використовувати його тут стали у XII ст. Див.: Шуази О. История архитектуры.— Т. 2.— С. 514—517; Воронина В. Л. Из истории среднеазиатской фортификации // Советская археология.— 1964.— № 2.— С. 40—54.

[54] Криниця мала загальну глибину 30 м і була розчищена за чотири сезони. У наземній частині над колодязем вирубано спеціальну шахту. Отже, подача води сягала рівня забудови дитинця фортеці та Верхньої площадки. Докладніше про дослідження криниці див.: Рожко М. Ф. Звіт про польові дослідження давньоруської наскельної фортеці Тустань в 1988 р.— Архів Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича.

цистерна діаметром 2 м і завглибшки 8 м, яка забезпечувала гарнізон з 50 чоловік на 250 днів.

Дослідження, які проводили Л. Крушельницька (1978—1979) і М. Рожко (1978—1990), дають можливість з'ясувати характер першого поселення на скельній групі Камінь та його хронологічні межі. Перші дерев'яні споруди на схилах скельного двору за конструктивними особливостями, характером використання природного рельєфу були оборонними. Їх зовнішні стіни у два рази перевищували внутрішні. Збудовано згадані споруди у другій половині IX ст. Наземні дерев'яні стіни XIII ст. заввишки 15 м були обмазані шаром глини завтовшки до 0,2 м, на що вказують археологічні дослідження. Це забезпечувало оборонному комплексові належні протипожежні умови.

Археологічні матеріали (фрагменти керамічних посудин повсякденного вжитку, будівельний та столярний інструмент, предмети спорядження вершника і коня, бронзова булава першої половини XIII ст., наконечники стріл лука і самостріла (арбалета), дерев'яні конструкції із забудови фортеці, добуті з цистерни та криниці, застосована система мір, виражена в п'ядях, ліктях, сажнях, тобто весь комплекс знахідок) вказують на те, що фортеця, яку збудували русичі, проіснувала в дереві до XIII ст. Як показали архітектурно-археологічні дослідження кам'яної стіни, вона побудована в другій половині XIII ст.[55] і належить до періоду Галицько-Волинського князівства. Твердження, що її спорудив у другій половині XIV ст. польський король Казимир III, помилкове.

Вивчення комплексу археологічних матеріалів указує на те, що у фортеці постійно перебував гарнізон, який складався з воїнів, що проживали там без сімей. У культурному шарі поза межами основної фортечної забудови на обширній території виявлено сліди допоміжних господарських споруд. Наявність інших давньокняжих оборонних споруд у Карпатах, синхронних Тустані, вказує на постійне заселення цієї території у давньоруський час.

Можливість документовано відтворити дерев'яну забудову п'яти будівельних періодів у IX—XIII ст. ставить Тустань у ряд унікальних пам'яток, адже ніде більше в Європі дерев'яна архітектура не збереглася.

Тустань у княжий період була важливим стратегічним пунктом у Карпатській системі оборони, а також митним пунктом на «соляному» шляху. Про її важливість свідчить, зокрема, те, що фортецю жодного разу — ні в 1240—1242 рр., ні в 50-х рр. XIII ст. не змогли здобути монгольські орди. У XIV ст. Тустань була повітовим та волосним центром, а територія її адміністративного підпорядкування займала значну площу. Тустань контролювала найважливіші шляхи, що проходили через Карпати, в тому числі трансконтинентальний.

Рідкісна можливість відтворити дерев'яну забудову Тустані на всю первісну висоту, включаючи профіль дахів, дає підстави порушувати питання про натурну реконструкцію пам'ятки. У даному разі йтиметься про інженерну реконструкцію лише механізму підйому моста, застосованого тут.

Єдино можливим місцем в'їзду на територію укріплення Тустані був скельний розрив між Малим Каменем і Малим Крилом. Цей невеликий міжскельний простір завширшки 4,5 м біля підніжжя і 5,3 м на рівні подвір'я був використаний для спорудження надбрамної вежі. Північний бік Малого Ка-

[55] Крушельницкая Л. И., Рожко М. Ф. Исследования памятников древнерусской культуры в Карпатах // АО 1978 года.— М., 1979.— С. 353—354.

меня — прямовисна стіна, на якій у різні будівельні періоди прорубали чотири ряди вертикальних пазів. Їм відповідають пази на протилежних скельних «стінах». Не спиняючись на обгрунтуванні реконструкції, зазначимо лише, що надбрамна вежа мала розміри 5×3 м у першому та другому будівельних періодах і 5×5 м у третьому—п'ятому періодах.

Перший паз, прорубаний до висоти 3 м, закінчується на рівні подвір'я значним розширенням, яке вказує на використання дерев'яної балки розміром перерізу більш як 30 см. Наявність такої невисокої (3 м) конструкції перед зовнішньою стіною надбрамної башти переконує у тому, що на третьому будівельному етапі в цьому місці на висоті 3 м над рівнем підніжжя скель був проїзд. Археологічні дослідження передбрамної території підтверджують правильність зроблених висновків.

У скельній породі основи Малого Каменя добре збереглися сліди стовпів від дерев'яних помостів першого та другого будівельних періодів, а також стовпові ями (діаметром понад 40 см) від дерев'яного помосту-пандуса інших будівельних етапів. Простір між першою і зовнішньою стінами башти перекривав підйомний міст, який водночас виконував функцію стулок воріт. Звичайні стулки застосувати тут було неможливо, оскільки профіль зовнішньої стіни башти мав велику кривизну. Триметровий простір між дерев'яним помостом, що доходив до першої стіни, та воротним проїздом теж перекривав підйомний міст.

Відомі системи підйомних мостів у фортецях Західної Європи розраховані на кам'яні споруди з вертикальними щілинами для важелів противаг. У дерев'яних баштах такі щілини могли знижувати їх міцність. Із цієї ж причини у даному разі неприйнятний механізм підйому моста типу «журавець» (журавель), оскільки він мав би бути розміщений в об'ємі башти. Тут доцільнішою була б конструкція зведення моста з компактним механізмом у надбрамній башті, який дещо нагадує сучасну вантажопідйомну лебідку.

На сьогодні не виявлено історичних джерел, які давали б уявлення про механізми підйому мостів у містах Київської Руси. Однак відомі механізми, що їх використовували в тогочасних будівельній та гірничій справі, зрошувальних системах, водяних та вітряних млинах. Один із перших описів водяного млина (I ст.) подає давньоримський архітектор Марк Вітрувій Полліон [56]. На поданому далі рисунку реконструйовано водяний привід жорен давньоримського млина, у якому дуже цікава конструкція конічної зубчастої передачі.

Вважається, що найпростіші конструкції водяних та вітряних млинів з'явились у Західній Європі у X ст. Польські дослідники доводять, що такі млини на території Польщі були у XII—XIII ст. [57] Про млини на Русі згадує ярлик хана Менгу-Темира під 1267 р. [58]

Досить порівняти зображення вітряного млина на мініатюрі XIII ст. із млином XIX ст. у Кирило-Білозерському монастирі-фортеці або ж рисунок механізму вітряного млина за Марком Вітрувієм з іншими відомими механізмами, щоб переконатись у їх ідентичності. Оскільки конструкції

[56] Бек Т. Очерки по истории машиностроения.— М.; Л., 1933.— Т. 1.— С. 45.

[57] Historia kultury materialnej Polski.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1978.— T. 2.— S. 180—185.

[58] Подано за кн.: Poppe A. Materiały...— S. 28.

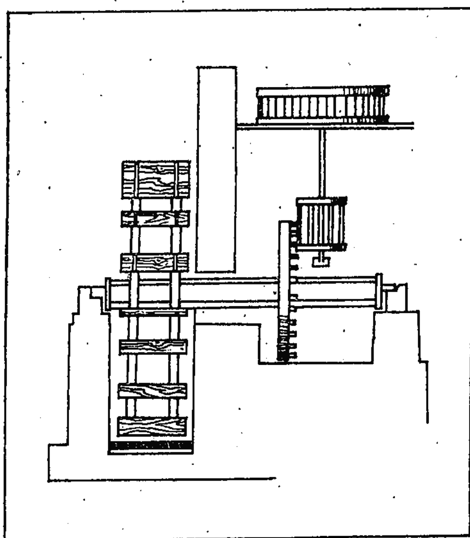


Схема водяного приводу жорен з конічною передачею

водяних та вітряних млинів змінювалися протягом століть незначною мірою, можна говорити про те, що вцілілі їх зразки є не лише пам'ятками XVIII, XIX чи XX ст., а й документами технічної думки раніших епох [59].

Опрацювання літературних даних, аналіз обмірних матеріалів уцілілих млинів та пилорам * дають уявлення про окремі елементи машин, принцип їх роботи, конструктивне розв'язання деяких вузлів тощо. Застосовуючи сучасні інженерні розрахунки, можна досить точно реконструювати механізми, що нас цікавлять.

Конструкція запропонованого механізму підйому моста нагадує вантажопідйомну лебідку, в якій застосовано давні дерев'яні вузли, і складається з таких трьох основних елементів: 1) механізм підйому; 2) автоматичний пристрій для зупинки та застопорення основного вала, який запобігає вільному падінню моста; 3) гальма, що забезпечують плавне опускання моста.

Вихідними даними для розрахунку підйомника повинні бути геометричні розміри моста, що визначаються шириною та висотою прорізу (отвору) воріт, а також максимальне зусилля воїна, яке мало дорівнювати зусиллю сучасного робітника, котрий працює в аналогічних умовах. Методом розрахунку отримуємо вагу моста, натяг та діаметр гнучкої конопляної линви, діаметр привідного барабана, розміри привідних руків'їв, передатне число зубчастої пари підйомного механізму, оптимальні розміри основних деталей (зубців, спиць), елементи гальмівного механізму, параметри стопорного пристрою, час підйому та опускання моста, кількість воїнів, потрібних для обслуговування механізму.

---

[59] Tryńkowska D. Młyny, wiatraki jako dokyment techniki // Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku.— Sańok, 1978.— N 24.

* Натурні обміри діючих механізмів виконав Ю. Токарський.

Залежно від кількости поверхів та корисних площ надбрамних приміщень можливе компонування різних за конструкцією механізмів. Запропоновану реконструкцію підйому моста здійснено із застосуванням інженерних розрахунків для третього і п'ятого будівельних періодів забудови Тустані.

Для розрахунку використано конструкцію дерев'яного моста, що є рамою з балок розміром у поперечному перерізі 200×300 мм, настелену з одного боку круглими колодами діаметром приблизно 150 мм. Масу моста розраховуємо, виходячи із визначення повного обсягу використаної деревини, через об'ємну вагу з урахуванням максимальної вологости, наявности бруду чи снігу та інших факторів.

На рисунку показано схему механізму підйому дерев'яного моста для третього будівельного періоду. Він має порівняно невеликі розміри (довжина 3 м, ширина 2 м), близько 700 кг і може бути піднятий дуже простим пристроєм без застосування зубчастих передач. Рухоме закріплення моста кінцевими чопами на дерев'яних випусках поперечної стіни, брак кріплень на підпірній стіні у точці прилягання забезпечують вільний підйом моста за допомогою двох конопляних линв діаметром близько 25 мм кожна. Линви, при максимальному натягові 560 кг, перемотуючись на барабані діаметром 500 мм, через блоки сполучені з противагами — наповненими камінням дерев'яними бочками з оптимальною розрахунковою вагою 350 кг. Привід механізму здійснюється за допомогою руків'я — коловорота діаметром 1,6 м. У разі раптового припинення підйому моста автоматично вступає у дію механізм застопорення, у якому рухомо закріплений дерев'яний стержень, що гострим кінцем входить в опорні виїмки барабана, подібні до заскочного колеса. Максимальний опір підніманню виникає на початку операції. В описаному випадку піднімання моста можуть здійснити чотири воїни, за умови, що кожен з них через руків'я прикладе до валу зусилля не менше як 30 кг. Тривалість процесу піднімання 40—50 сек. Через те, що в кінці піднімання натяг линв від противаг більший від ваги моста, зусилля воїнів спрямовуються на пригальмовування барабана.

Цілком можливе застосування у цьому варіанті складнішої блочної конструкції (наприклад, двократного поліспаста). Завдяки їй міст могли піднімати два воїни — значно меншими є противаги, але, як наслідок, тривалість піднімання удвоє більша. Опускають міст обертанням руків'я-коловорота у зворотний бік дещо меншими зусиллями, бо вони спрямовані лише на піднімання противаг.

З погляду інженерної реконструкції механізму піднімання моста заслуговує на увагу система четвертого будівельного періоду. Збільшення ваги моста через збільшення його розмірів вимагає використання складніших механічних систем. Принцип роботи механізму такий: два воїни хрестовиною обертають вертикальний вал, а закріплена на ньому шестерня обертає зубчасте колесо разом з барабаном. Дві конопляні линви, намотуючись на барабан, піднімають міст.

Конструкційну різновидність механізму (для п'ятого будівельного періоду) піднімання показано на іншому рисунку. У цьому механізмі замість конічної зубчастої пари використано циліндричну, керування підніманням, опусканням і стопорінням моста зосереджено в одному «машинному залі».

Тепер про методику обрахунку елементів механізму піднімання моста.

Виходячи [redacted] архітектурних обмірів, ми визначили розміри моста такими величинами: довжина $l=4$ м, ширина $b=2{,}5$ м. Загальний об'єм деревини моста (рама з двох повздовжніх і трьох поперечних балок завширшки $a=0{,}2$ м і заввишки $h=0{,}3$ м, покрита кругляком діаметром $d=0{,}12$ м) обчислюємо за формулою:

$$V=a\cdot h(2\cdot l+3\cdot b)+\frac{\pi d^2}{4}\cdot b\cdot l/d \qquad (1)$$

Підставивши розміри елементів конструкції моста, одержуємо:

$$V=0{,}2\cdot 0{,}3(2\cdot 4+3\cdot 2{,}5)+\frac{3{,}14\cdot 0{,}12^2}{4}\cdot 2{,}5\cdot\frac{4}{0{,}12}=2\ \text{м}^3$$

Об'ємна вага сосни при вологості 15 відсотків становитиме $\gamma=5500$ Н/м^3 *, отже, повна вага моста:

$$F=\gamma\cdot V\cdot K \qquad (2)$$

де, $K=1{,}2$ — коефіцієнт, що враховує збільшення ваги моста від нанесеної землі, снігу тощо.

$$F=5500\cdot 2{,}0\cdot 1{,}2=13\,860\ \text{Н}\ **$$

Для подальших обрахунків використовуємо вагу моста 14 000 Н, або 1400 кг.

Початковий натяг однієї із двох конопляних линв для підйому моста встановлюється такою залежністю:

$$F_н=\frac{0{,}5\cdot F}{2\sin 45^\circ}=\frac{0{,}5\cdot 1400}{2\cdot 0{,}7}=5000\ \text{Н} \qquad (3)$$

і, відповідно, діаметр линви:

$$d_л=\sqrt{\frac{4F_н}{\pi[\sigma]_р}}=\sqrt{\frac{4\cdot 5000}{3{,}14\cdot 8}}=28{,}7\ \text{мм}, \qquad (4)$$

де $(\sigma)_р=8$ Н/мм^2 — допустимі напруження розриву для конопляної линви.

Довжина линви, що намотується на барабан, дорівнює довжині дуги, обмеженої центральним кутом 90° між горизонтальним і вертикальним положенням моста, та визначається за формулою:

$$H=\frac{\pi\cdot l\cdot 90^\circ}{180^\circ}=\frac{3{,}14\cdot 4000\cdot 90^\circ}{180^\circ}=6300\ \text{мм} \qquad (5)$$

Приймаючи діаметр барабана $d_б=500$ мм як такий, що найчастіше трапляється у вивчених машинах, обчислюємо число витків линви на барабані:

$$z=\frac{H}{\pi\cdot d_б}+2=\frac{6300}{3{,}14\cdot 500}+2=6 \qquad (6)$$

* Археологічні дослідження фортеці Тустань підтверджують використання у конструкціях деревини саме хвойних порід.

** 1 Н (один ньютон) — одиниця сили і ваги в Міжнародній системі одиниць (Si); приблизно дорівнює 0,1 кг.

Линви, намотуючись на барабан, створюють на ньому статичний момент від ваги моста:

$$T_б = 2 \cdot F_н \cdot \frac{d_б}{2} = 2 \cdot 5000 \cdot \frac{500}{2} = 2500 \cdot 10^3 \text{ Н} \cdot \text{мм} \quad (7)$$

Привід механізму здійснюють два воїни, що доклали зусилля $F_в = 300$ Н (30 кг) кожен до хрестовини привідного вала радіусом $R = 1000$ мм і утворили на ньому такий статичний момент:

$$T_в = 2 \cdot F_в \cdot R = 2 \cdot 300 \cdot 1000 = 600 \cdot 10^3 \text{ Н} \cdot \text{мм} \quad (8)$$

Враховуючи втрати на тертя в опорах, у зачепленні, а також на перемотування линв, приймаємо загальний коефіцієнт корисної дії механізму $\eta = 0{,}75$, визначаємо загальне передатне число зачеплення такою залежністю:

$$U = \frac{T_б}{T_б \cdot \eta} = \frac{2500}{600 \cdot 0{,}75} = 5{,}5 \quad (9)$$

Виходячи з результатів обмірів збережених дерев'яних зубчастих коліс *, приймаємо число зубців шестерні привідного вала $z_1 = 12$ і крок між двома сусідніми зубами $t = 90$ мм та вираховуємо число зубів колеса барабана за такою формулою:

$$z_2 = z_1 \cdot U = 12 \cdot 5{,}5 = 66 \quad (10)$$

Приймаємо число зубів колеса $z_2 = 64$

За сучасними формулами для розрахунку основних параметрів зубчастих коліс одержуємо розміри діаметрів шестерні та колеса, на яких розміщені зуби, тобто розміри ділильних діаметрів:

$$d_1 = t \cdot z_1 / \pi = 90 \cdot 12/3{,}14 = 345 \text{ мм}$$
$$d_2 = t \cdot z_2 / \pi = 90 \cdot 64/3{,}14 = 1834 \text{ мм} \quad (11)$$

Ідентичність формул перевірено на обстежених зубчастих колесах.

При обертанні привідного вала з частотою обертів $n_1 = 15$ об./хв., що встановлено експериментально, частота обертів основного барабана визначається залежністю:

$$n_2 = n_1 \cdot \frac{z_1}{z_2} = 15 \cdot \frac{12}{64} = 2{,}8 \frac{\text{об.}}{\text{хв.}} \quad (12)$$

Швидкість піднімання моста:

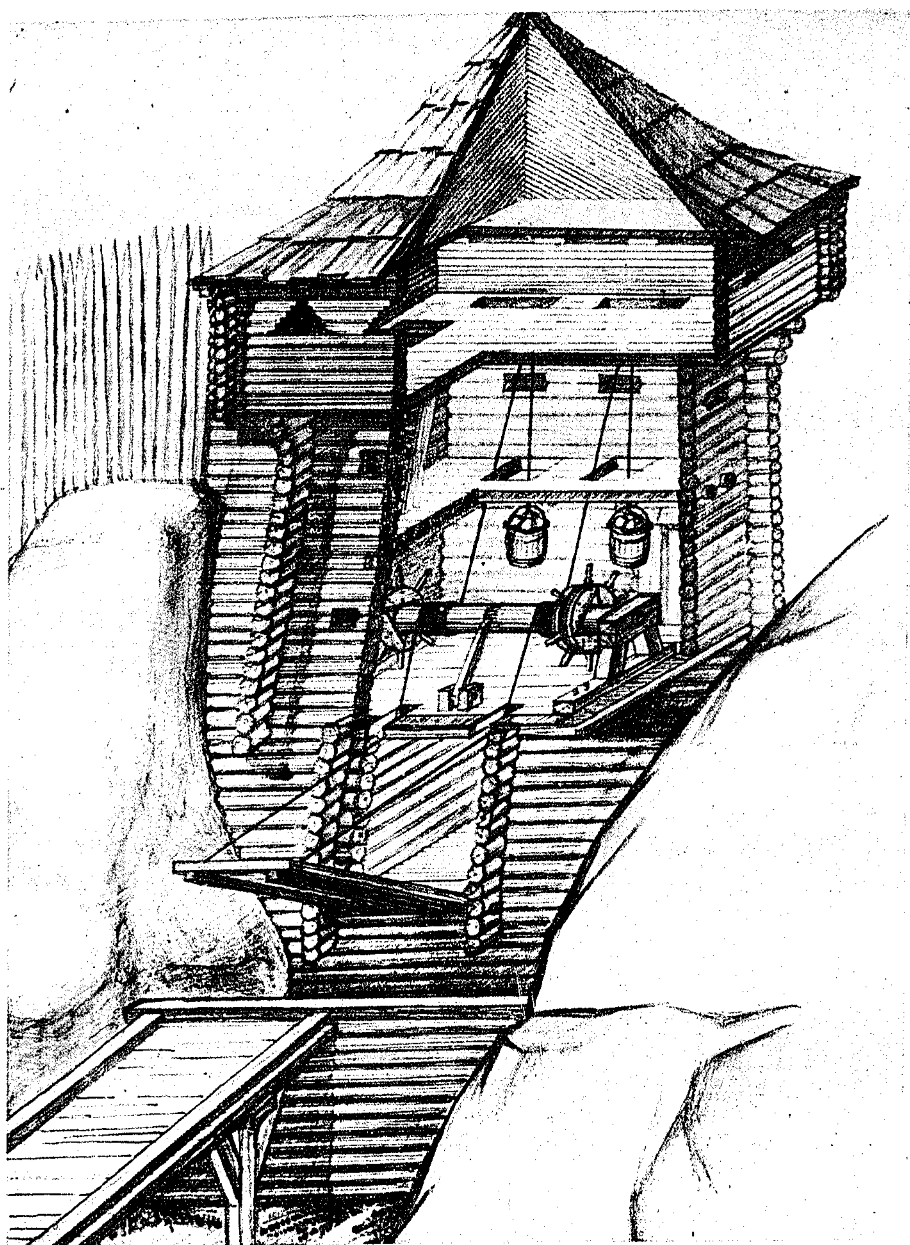
$$V_2 = \pi \cdot d_б \cdot n_2 \cdot 10^{-3} = 3{,}14 \cdot 500 \cdot 2{,}8 \cdot 10^{-3} = 4{,}4 \frac{\text{м}}{\text{хв.}} \quad (13)$$

Час піднімання моста:

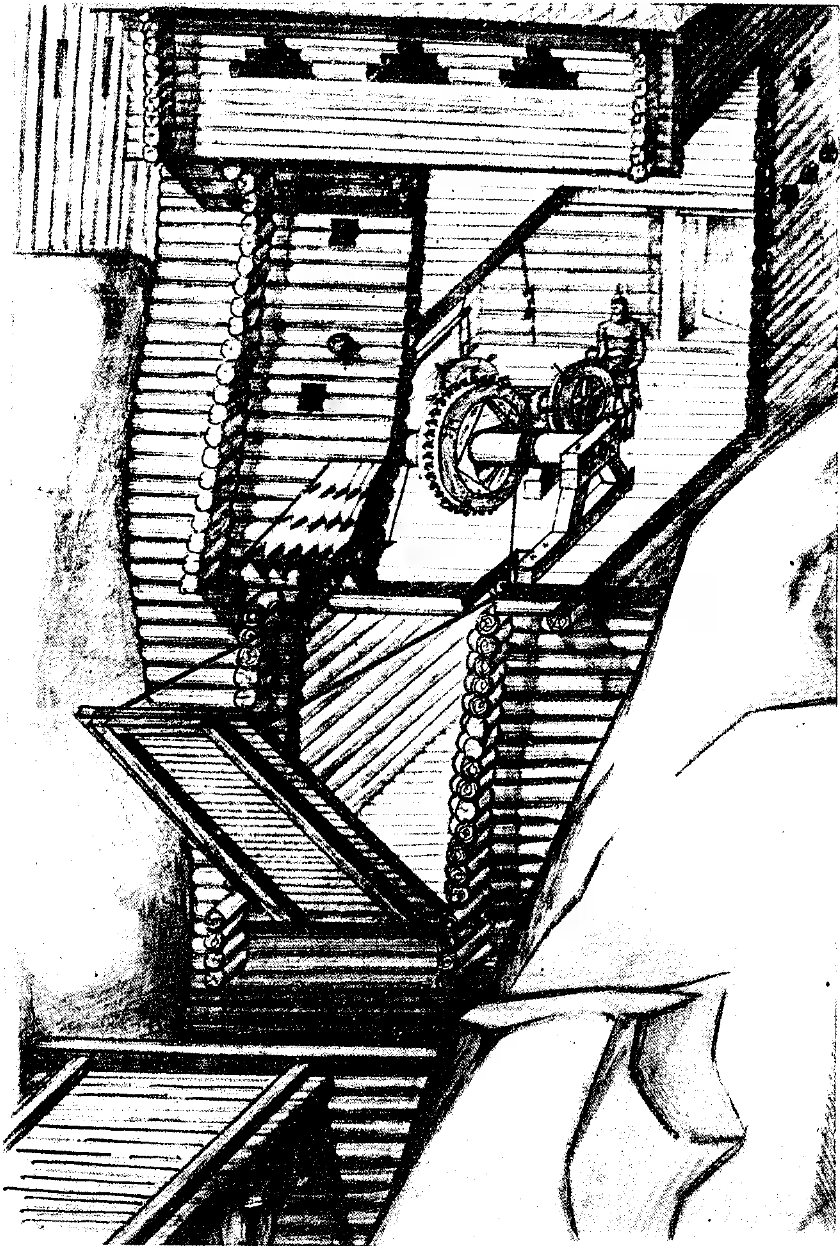
$$\tau = \frac{H}{V_2} = \frac{6{,}3}{4{,}4} = 1{,}5 \text{ хв.} \quad (14)$$

Зуби колеса барабана виготовляли з ясеня, деревина якого найбільш придатна для таких деталей. Хвостовик зуба циліндричною частиною діамет-

* Обміри на діючому вітряному млині у селі Трушівці Чигиринського району Черкаської области виконав Ю. Токарський.



Механізм підйому моста Тустані для третього будівельного періоду



Механізм підйому моста Тустані для п'ятого будівельного періоду

ра $d_з$ вставляють в отвір обода колеса і фіксують, що дає можливість швидко замінити його в разі поломки. Згідно [redacted] натурними обмірами *, $d_з=35$ мм, а його висота $h_з=57$ мм.

Зусилля, докладене до вершини зуба, дорівнює:

$$F_з=\frac{2\cdot T_б}{d_2}=\frac{2\cdot 2500\cdot 10^3}{1834}=2727 \text{ Н} \qquad (15)$$

Максимальні напруження згину на лінії з'єднання циліндричної та призматичної частини зуба визначаються формулою:

$$\sigma_f=\frac{F_з\cdot h_з}{0{,}1\cdot d_з^3}=\frac{2727\cdot 57}{0{,}1\cdot 35^3}=36{,}2 \text{ Н/мм}^2 \qquad (16)$$

Межа міцности ясеня по згину $\sigma_0=115$ Н/мм², отже, коефіцієнт запасу міцности зуба вираховується за такою формулою:

$$S_\sigma=\frac{\sigma_0}{\sigma_f}=\frac{115}{36{,}2}=3{,}2 \qquad (17)$$

Вказаний розрахунковий коефіцієнт запасу міцности цілком відповідає умовам експлуатації механізму.

Інші розміри зуба можуть бути прийняті конструктивно або базуватися [redacted] натурних обмірах зубів збережених давніх машин.

Плавне опускання моста може здійснюватися двома способами, [redacted] саме: обертанням хрестовини або колодковим гальмівним пристроєм, який забезпечує опускання моста за 40—50 сек. Конструкція колодкового гальма, принцип роботи і функціональні вимоги відомі за описами Георгія Агріколи (1490—1555)[60]. Такі пристрої використовують для гальмування основного вала вітряків, хоча навантаження тут значно більше. Дві гальмівні колодки притискаються до основного барабана за допомогою важільної системи.

Гальмівний момент на барабані прирівнюється до статичного моменту від ваги моста в початковий період піднімання з урахуванням втрат на тертя і зрівноважується парою сил тертя на колодках гальма. Нормальне зусилля притискання гальмівної колодки до барабана визначається формулою:

$$F_п=\frac{T_б\cdot\eta}{f d_б}=\frac{2500\cdot 10^3\cdot 0{,}75}{0{,}5\cdot 500}=7500 \text{ Н} \qquad (18)$$

де $f=0{,}5$ — коефіцієнт тертя між колодкою і барабаном.

Якщо приймемо довжину гальмівного важіля $l_в=5000$ мм і віддаль від точки кріплення важеля до центра колодки $l_к=500$ мм, то, виконавши розрахунки за формулою 19, одержимо зусилля воїна, потрібне для того, щоб здійснити гальмування у критичний момент.

$$F_2=\frac{F_п\cdot l_к}{l_в}=\frac{7500\cdot 500}{5000}=750 \text{ Н} \qquad (19)$$

Показана на рисунку (механізм підйому моста для п'ятого будівельного періоду) схема приводу важелів через блок забезпечить гальмування системи при максимальному зусиллі на шнурі 40 кг.

[redacted] Обміри зубців [redacted] на механізмі водяного млина села Либохори, [redacted] також лісопильні [redacted] Великосілля Львівської области (Музей народної архітектури [redacted] побуту у Львові).

[60] Бек Т. Очерки...— С. 86.

Цілком зрозуміло, що в середновіччі використовували не метричну, а іншу, давньоруську систему мір, основні одиниці якої такі [61]:

П'ядь мала	ПМ	190 мм
П'ядь велика	ПВ	230 мм
Лікоть малий	ЛМ	380 мм
Лікоть звичайний	ЛЗ	460 мм
Сажень лікоть	СЛ	1080 мм
Сажень косий	СК	2160 мм
Сажень великий	СВ	2480 мм

Лінійні розміри деяких елементів механізму підйому моста в метричній та давньоруській системах одиниць наведено в таблиці:

Таблиця

№	Назва розміру	Позначки у формулах	Прийнятий або розрахований розмір, мм	У давньоруських одиницях		
				Одиниця виміру	Розмір	Переведено в мм
1	2	3	4	5	6	7
1.	Довжина моста	l	4000	СК	2	4320
2.	Ширина моста	b	2500	СК	1	2160
3.	Висота балки	h	300	ПМ	1 1/2	285
4.	Ширина балки	a	200	ПМ	1	190
5.	Діаметр балки покриття	d	120	ПВ	1/2	115
6.	Діаметр линви	$d_л$	28,7	ПВ	1/8	28,75
7.	Діаметр барабана	$d_б$	500	ЛЗ	1	460
8.	Радіус хрестовини	R	1000	ЛЗ	2	920
9.	Крок зубів	t	90	СЛ	1/12	90
10.	Діаметр шестерні	d_1	344	ПВ	1 1/2	345
11.	Діаметр колеса	d_2	1834	ЛЗ	4	1840
12.	Діаметр циліндра зуба	d_3	35	ПВ	1/6	38
13.	Висота зуба	$h_з$	57	ПВ	1/4	57,5
14.	Довжина важеля гальма	$l_в$	5000	СВ	2	4960
15.	Довжина важеля кріплення.	$l_к$	500	ЛЗ	1	460

Важливе значення для вивчення історії давньоукраїнської оборонної архітектури має оборонна вежа в селі П'ятничани Пустомитівського району Львівської області, наукову реконструкцію якої проведено у 1980-х рр. силами Львівського філіалу інституту «Укрпроектреставрація» на замовлення

[61] Рыбаков Б. А. Русские системы мер длины XI—XV веков // Советская этнография.— 1949.— № 1.— С. 67—91; его же. Архитектурная математика древнерусских зодчих // Советская археология.— 1957.— № 1.— С. 83—112.

Львівської картинної галереї *. Археологічні дослідження та архітектурні обміри оборонної вежі в П'ятничанах дають підстави твердити, що фортеця мала в системі оборони звідний міст. На це вказують, зокрема, такі ознаки:

1. З боку в'їзду до брами фортеці був оборонний рів завширшки близько 10 м і завглибшки 5 м.

2. На отвір в'їздної брами накладається виїмка прямокутної форми, у яку входив міст у вертикальному, тобто у зведеному положенні.

3. Камера для противаги моста розміщена нижче від рівня проїзду і має невеликий виступ перед основним фундаментом оборонної стіни вежі. Наявність камери підтверджують залишки її фундаментів [62].

4. У прорізі воріт виявлено горизонтальні пази для встановлення дерев'яної основи моста.

Базуючись на матеріалах праць, які стосуються військової архітектури середніх віків [63], спробуємо реконструювати звідний міст, який застосовувано в П'ятничанах.

Розміри прямокутної виїмки, що була гніздом для розміщення моста у вертикальному положенні, дають можливість визначити його довжину від осі обертання до зовнішнього краю, а також ширину. Розміри моста, певна річ, були дещо менші від виїмки. Ширина така ж, як ширина прорізу воріт. Довжина хвостової частини моста, тобто частини від осі обертання до його внутрішнього краю, залежала від глибини камери. Ширина оборонного рову значно більша від довжини моста, що вказує на наявність додаткової естакади або стаціонарного моста.

Використовуючи методику, аналогічну до застосованої у реконструкції механізму підйому моста фортеці Тустань, відтворимо конструкцію та вагу п'ятничанського моста.

У горизонтальні пази у прорізі воріт та на фундамент камери для противаги встановлювали дерев'яну основу моста з балок розміром 200×300 мм і конструктивно вирівнювали з підлогою оборонної вежі. Точку розміщення осі обертання моста вибирали з таким розрахунком, щоб забезпечити максимально точне прилягання моста до вертикальної стіни в піднятому положенні. Довжина хвостової частини моста обмежена товщиною стіни оборонної вежі та глибиною камери, тому вона коротша від зовнішньої частини, отже, виникає потреба у противазі. Ця противага мала вигляд дерев'яної скрині, заповненої камінням. Завдяки противазі зусилля при підніманні та опусканні моста затрачалося тільки на тертя в опорах механізму. Опори для виконання повороту моста щодо горизонтальної осі могли бути дерев'яні або ковані залізні.

Архітектурні дослідження стіни вежі, у якій були розміщені ворота, не зафіксували отворів для линв, якими за допомогою лебідки піднімали й опускали міст, отже, вказані операції здійснювали безпосередньо в оборонній вежі укріплення.

Дві конопляні линви або легкі ланцюги нижніми кінцями були при-

---

* Робочі креслення для реконструкції підйомного моста виконав Ю. Токарський.

[62] Малевская М. В. Архитектурно-археологические исследования...

[63] Viollet-Le-Duk E. architecte. Dictionnarie raisonne de L'architecture Francaise du XI an XVI siecle.— Paris, MDCCCLXXVI.— T. 7; Шуази О. История архитектуры.— Т. 2.— С. 256—530.

в'язані до хвостової частини моста з противагою, яка важча від зовнішньої частини, а верхніми зафіксовані на краях коромисла (довжина його рівна ширині моста), розміщеного на висоті, більшій від висоти прорізу воріт. Середина коромисла, линвою через блок закріплена [redacted] стелі приміщення, була з'єднана з механізмом управління операціями опускання та піднімання моста.

Піднімально-опускальні операції з мостом оборонної вежі в П'ятничанах здійснювали таким чином: воїн звільняв фіксатори, що утримують міст у горизонтальному положенні, вивільняв линву приводу коромисла і плавно послаблював її. Важча, внутрішня, частина моста поволі опускалася у камеру для противаги, [redacted] зовнішня поступово займала вертикальне положення і фіксувалася.

Процес опускання відбувався у зворотному порядку, але воїнові доводилося витратити певне зусилля на долання тертя [redacted] опорах і опору, пов'язаного з різницею ваги зовнішньої та внутрішньої частини моста.

Нескладні підрахунки показали: якщо до линви докласти зусилля, рівне 25—30 кг, піднімання або опускання моста відбувається за 1,0—1,5 хв.

Сліди на скелях фортеці Тустань, що вказують на застосування тут підйомних мостів (XII—XIII ст.), залишки оборонної вежі в селі П'ятничани (XIV—XV ст.) — яскравий доказ високого рівня будівельної техніки не лише у великих центрах Київської Руси, а й на її окраїнах.

Аналіз літописних джерел, спеціальної літератури з історії техніки, вивчення збережених зразків машин, використання сучасних методів розрахунків дають можливість виконати досить точні принципові та кінематичні схеми давніх механізмів, збірні креслення вузлів і робочі креслення окремих деталей, [redacted] [redacted] кінцевому підсумку виготовити натурні макети машин та встановити їх на об'єктах-пам'ятках оборонного будівництва.

Mykhaylo ROZHKO, Yuriy TOKARS'KYI

THE VERTICAL-LIFT BRIDGES AS COMPONENT OF THE ANCIENT RUS' CITY STRUCTURE

(On the engineering reconstruction of [redacted] bridge lifting gear)

The article touches upon the history of developing the gate defence system throughout centuries. It also deals with the state of researching the protection of the defensive fortifications entries in the Princely Period. A short analysis of the studies on vertical-lift bridges systems in Europe as well [redacted] in Rus' is given. According to the chronicles the first vertical-lift bridges in Europe were constructed on the territory of Kyivan Rus' in the middle of the 12th c. Falling back on the principles of water and wind mills wooden gears, known from the 10th-13th cc., the construction of a bridge lifting contrivance for the 3rd and 5th building periods of wooden on-cliff fortress of Tustan' was attempted for the first time.

Роман МОГИТИЧ

ПЛАНУВАЛЬНА СТРУКТУРА ЛЬВІВСЬКОГО СЕРЕДМІСТЯ І ПРОБЛЕМИ ЙОГО ДАТУВАННЯ

Нагромаджені останнім часом узагальнення з археологічних, архітектурних, містобудівельних досліджень Львова виразно суперечать «хрестоматійній» моделі ранньої історії міста, яку сформулювали вчені XIX — початку XX ст. І. Шараневич, О. Чоловський та інші. Постулати цієї історіографічної моделі з поправками, що мало змінюють її суть, і далі утримуються у науковій і краєзнавчій літературі здебільшого завдяки високому авторитетові згаданих учених, хоча відома на сьогодні інформація дає підстави повернутися до цього ще недостатньо вивченого періоду історії столиці Галичини.

У пропонованому дослідженні мова піде про планування та забудову головної частини середньовічного Львова — середмістя. Розв'язання питання про час його заснування дало б ключ до чіткої періодизації усієї структури княжого Львова, глибшого розуміння процесів розвитку архітектурної думки в XIII ст., на етапі, що прийшов у Галичину на зміну «білокам'яному» XII століттю.

МЕТРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Нова епоха в містобудуванні Європи, започаткована у XII ст. «відкриттям» Єрусалима і поширенням у зв'язку з цим регулярного планування міст, цілком закономірно, могла прийти і на українські землі. Це мало б позначитися передовсім на плануванні Львова, котрий із другої половини XIII ст. набуває значення столиці Галицько-Волинської держави.

Для підтвердження цього припущення проведено метрологічний аналіз плану львівського середмістя, опертий на мірах довжини, що застосовувались у галицькій архітектурі X—XII ст., а відтак в українському народному зодчестві.

Цьому питанню присвячено працю Т. Трегубової. Тож почнемо з неї. Дослідниця встановила, що ринкову площу розмірами 128,5×147 м було взято за модуль розбивки всього плану міста. Ширина площі ділилася на 14, а довжина — на 16 рівних відрізків, які визначили ширину ділянок-парцел і вулиць [1]. Для метрологічного аналізу дослідниця застосувала дві

---

[1] Трегубова Т. А. Планировка средневекового Львова: Автореф. дис. ... канд. архит.— М., 1973.— С. 16—17; Трегубова Т. О., Мих Р. М. Львів.— К., 1989.— С. 46—47.

системи мірництва: систему російських саженів, яку розробив Б. Рибаков, та систему мір фламандського лану, застосовувану в середньовічній Польщі. Оскільки використання останньої дало більшу кількість збігів, їй віддано перевагу, а це вказувало б, що середмістя заклав король Казимир III близько 1356 р.[2] Проте в праці Т. Трегубової виявилася непогодженість деяких тверджень. Наприклад, ширина середміських парцел ніяк не пов'язана із запропонованою мірничою системою фламандського лану. Щоб визначити її, довелось би мірничий шнур ділити на ірраціональну кількість частин — 4,6 (6). Очевидно, тут явна нелогічність, бо таку міру ні юридично зафіксувати, ні користуватись нею надалі було б неможливо. Дослідження розпланувань польських міст із застосуванням фламандської системи і мірничого шнура показали, що ділили шнур лише на рівну кількість частин — найчастіше на 3 або 6. У Галичині в XIV—XVII ст. ширину міських ділянок вимірювали круглим числом ліктів (20, 25 тощо), рідше — поділом великої землемірної одиниці на ціле число частин[3]. Принцип взаємопов'язання габаритів плану міста і розмірів ділянок, який запропонувала Т. Трегубова, не підтверджується жодною аналогією.

Застосування у нашому дослідженні похідної від грецького ліктя (46, 24 см) давньої галицької системи мір, що її застосування Т. Трегубова не перевіряла, дало можливість чітко виразити середню ширину парцели на львівському Ринку. Вона становить рівно 20 ліктів, або ж 30 стіп (9, 25 м). Розділивши цю величину порівну, дістанемо відрізок, що його умовно можна назвати галицьким чи руським прутом *. Перемноживши 14 і 16 відрізків на 2 прути, отримуємо відповідно розбивну ширину і довжину львівського Ринку. Вона становитиме 129,5 та 148 м., що рівно на 1 м у кожному вимірі більше від реальних розмірів. Такий однаковий заступ на розбивні лінії вказував би, що правила прив'язки стін до межових ліній, зафіксовані в ухвалі Львівського магістрату за 1383 р., були чинними з моменту розбивки плану міста. При товщині мурів близько двох ліктів розбивна лінія проходила посередині стін. Співвідношення сторін площі у пропорції 7×8 також не випадкове: ці величини перебувають у співвідношенні «живого» квадрата — різновиду золотого перетину, широко застосовуваного в українському будівництві, але не властивого західній архітектурі. Очевидно, землеміри свідомо використали цей звичний для себе прийом у визначенні пропорцій площі.

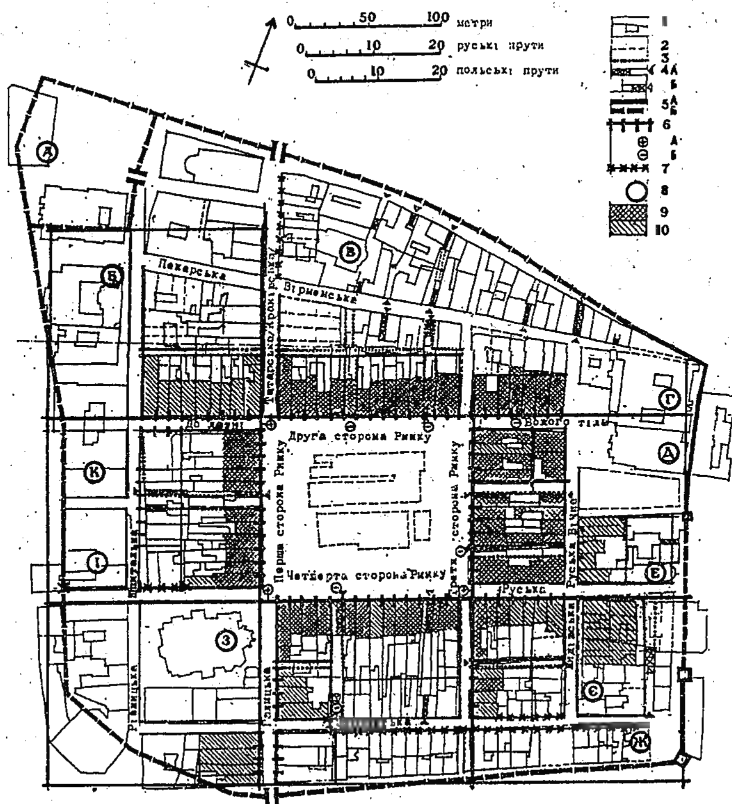
Виміри площі стали модулем для загальних пропорцій плану середмістя: ширина площі, відкладена у північному напрямку, збігається з проекцією південного муру Низького замку, у південному — з трасою високого муру міських укріплень. Відклавши довжину площі у східному напрямку, визначили трасу східного прясла високого муру. Проте західне прясло опинилося дещо ближче, що також не випадково: відстань до нього виражається тією ж кількістю прутів, але вже фламандських. Очевидно, з боку Полтви мур

---

[2] Трегубова Т. А. Планировка...— С. 18—19.

[3] Pudełko J. Działka lokacijna w strukturze przestrzennej sredniowiecznych miast Śląskich XIII w. // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1964.— T. 9, zesz. 2.— S. 128; Кравцов С. Р. Землемірна техніка XIV—XVII ст. у плануванні міст Галичини // Молоді учені-суспільствознавці УРСР — 70-річчю Великого Жовтня.— Львів, 1987.— С. 139—140.

* У грецькій системі мір 10 ліктям дорівнюють 15 стіп. Такою кількістю стіп визначається довжина стародавньої польської міри — прута. Цілком ймовірно, що подібною мірою користувалися галицькі землеміри. За аналогією з польською умовно назвемо її руським прутом.



Планувальна структура львівського середмістя:

1. Існуючі елементи плану. 2. Елементи плану, відтворені з картографічних джерел. 3. Реконструйовані елементи плану. 4. Провулки і прохідні двори: А — існуючі; Б — закриті. 5. Контур високого муру міських укріплень: А — фрагменти, видимі на турі; Б — реконструкція (за Я. Вітвицьким). 6. Первісна розбивка плану в модулі руських прутів: А — збільшення розбивного модуля 3 лікті; Б — зменшення розбивного модуля на 3 лікті. 7. Коректування розбивки ділянок у модулі хелмінського прута. 8. Найважливіші об'єкти XIII—XIV ст.: А — Низький замок, каплиця св. Катерини; Б — церква Хреста (за Д. Зубрицьким); В — Вірменська церква; Г — княжий палац; Д — церква Петра і Павла; Е — церква Трьох Святих (за І. Шараневичем); Є — дерев'яна синагога; Ж — мурована синагога 1352 р. (Є, Ж — за М. Балабаном); З — Успенський собор (за І. Шараневичем); І — Святодухівська церква і шпиталь; К — лазня. 9. Забудова, яка зафіксувала первісну парцеляцію. 10. Забудова, що зберегла загальний поділ ділянки первісної розбивки

будувався пізніше, і відстань до нього була виміряна тогочасними польськими мірами.

Глибина південного і західного ринкових квадратів визначена глибиною ділянок, що виходили до площі (12 прутів), і тих, які були звернуті до другорядних вуличок (6 прутів). У північному кварталі до площі виходили парцели завглибшки лише 9 прутів, що пояснюється існуванням на час розбив-

ки плану середмістя Вірменської вулиці її забудови вздовж неї. Нарешті, у східному кварталі переважали парцели завглибшки аж 14 прутів, що виходили на обидва його боки. Мабуть, цей квартал, який виходив тильним боком до княжого палацу [4], призначався для найдостойніших, недаремно він вважався найпрестижнішим і в наступні століття. Якраз напроти палацу була велика ділянка нестандартної величини (5×8 прутів), що дає підстави вбачати в ній неоподатковану парцелу, яку, за звичаєм, власник міста надавав війтові.

Докладним промірюванням фасадних ліній забудови виявлено, що при розбивці кварталів на ділянки вносилося корективи, котрі давали змогу розширити головні вулиці та звузити другорядні проїзди збиванням модульного кроку на 3 лікті (1,38 м). Збільшену ширину мали вулиці Краківська, Галицька, Руська, Шевська. Через це кільком парцелам довелося надати меншу ширину, що мало б вказувати на наявність тут внутріквартальних провулків на первісному етапі формування структури. На існування ще кількох внутріквартальних провулків — у модулі кроку будівельних парцел — вказують такі дві ознаки: «наповзання» на них стін сусідніх будинків більше, ніж це можна пояснити правилами «граничних мурів» і різницею галицьких і польських мір; наявність наскрізних проходів у цих місцях. Показово, що в таких місцях стоять переважно кам'яниці подвійної ширини. Очевидно, що на певному етапі ці хоч і штучно звужені, але «нічийні» ще ділянки викупили власники сусідніх парцел з умовою збереження тут наскрізного проходу (№ 6, 9, 12, 18, 29 на Ринку). Там, де такий провулок став самостійною парцелою (до того ж значно вужчою від сусідніх), певна річ, ставити вимогу зберегти проїзд не випадало (№ 38, 44). Є натяки на існування колись ще вужчих — на один прут — господарських проїздів, що розділяли блоки ділянок уздовж їхніх тильних меж. Сліди таких проїздів вдається простежити у північно-західному, північному, південно-східному, південному кварталах. Уже до середини XVI ст. всі ці провулки і проїзди «заросли» забудовою [5], хоч на 1383 р. вони, безперечно, ще існували.

Цілком логічно, що, запозичаючи модель регулярного планування міста, львівські землеміри мали б перейняти і якісь суто технічні прийоми, застосовувані у місці їх запозичення. Найближчим таким краєм — як за відстанню, так і за спільністю землемірних прийомів у містобудуванні — була польська Сілезія, де вже з початку XIII ст. активно велося будівництво нових осад з «магдебурзькою» моделлю плану. Вихідним модулем розбивки плану в таких містах була ширина будівельної парцели, яка найчастіше становила 4 або 2 старопольських прути. Габарити площі визначали заданою кількістю парцел, що мали на неї виходити, згідно з наперед складеним списком майбутніх міщан. Глибина ділянок коливалася від 6 до 16 прутів,

---

[4] Традиція, згідно з якою Домініканський монастир посів місце княжого палацу, а костьол Божого Тіла був прибудований до храму Петра і Павла, збереглась у «Домініканських хроніках». Про палац згадує Б. Зиморович (Zimorowicz B. Historia miasta Lwowa.— Lwów, 1835.— S. 80—81). Підтверджують традицію дослідження Ф. Марковського і Р. Свєнтоховського (Markowski F. Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle gdańskiego rękopisu z 16 w. // Kwartalnik architektury i urbanistyki.— Warszawa, 1969.— T. 14, zesz. 2.— S. 70—80; Swientochowski R. Na marginesie artykułu F. Markowskiego // Ibid.— S. 89—92.

[5] Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 769, с. 16—88. Дослідники середньовічного Кракова реконструюють такі вузенькі вулички між блоками ділянок у кварталах краківського середмістя (засноване 1257 р.). Див.: Jamroz J. Mieszczańska kamienica Krakowska.— Kraków, 1983.— S. 38—40.

однак у кожному плані застосовували щонайменше два типорозміри: довші ділянки виходили до площі та головних вулиць, коротші — на другорядні вулиці. У другій половині XIII ст. дедалі частіше застосовують поморську систему планування, у якій використовуються фламандські міри довжини і принцип розбивки мірничим шнуром завдовжки 43,2 м. Цим модулем розбивали сітку квадратів, у яку потім вписували вулиці й будівельні парцели. Всім ділянкам принципово надавали однакової довжини. До кінця 1280-х рр. шнурова система повністю витіснила попередню [6]. Як видно зі сказаного, у Львові застосовувані прийоми аналогічні первісним сілезьким,— очевидно, що і запозичити їх мали не пізніше 1280-х рр., що добре узгоджується з традиційною датою заснування львівського середмістя — 1270 р.

Перехід на іншу мірничу систему «читається» у планувальній структурі середмістя завдяки відчутній різниці в довжині руського і фламандського прута (4, 624—4,32=0,304 м). Цей перехід міг відбутися після надання Казимиром III привілею у 1356 р., а реальна нагода застосувати нові міри у великому масштабі випала після пожежі 1381 р., коли довелось уточнювати габарити ділянок у багатьох кварталах. Внаслідок цих уточнень змінилася конфігурація західного кварталу — його південна сторона зменшилася на 5,5 м, і через це тильна сторона виявилася перекошеною. Повністю перенаділено парцели у кварталах, прилеглих до південного муру. При цьому було дотримано встановлених раніше стандартів, виражених кількістю прутів. Ширина таких парцел — 2 прути, але вже польські (2×4,32=8,64 м).

Різницю у величині руських і польських прутів могли використати власники деяких парцел, щоб переміряти сусідню ділянку до розміру двох фламандських прутів й додати таким чином 0,6 м до своєї ділянки. Використавши правила розміщення граничних мурів, спорудження яких стало обов'язковим після магістратського указу 1383 р., вони могли збільшити свою ділянку на 1—1,1 м. Таку спритність виявили власники ділянок № 2, 13, 17 на Ринку, збільшивши свої володіння за рахунок ділянок № 3, 12, 16.

На підставі збережености первісної розбивки на ділянки і за ступенем впровадження нових мірничих одиниць можна скласти уявлення про капітальність міської забудови на 1381—1383 рр. (Побудова після 1383 р. граничних мурів остаточно зафіксувала збережену на той час парцеляцію.) На тих дільницях структури, на яких добре збереглася первісна розбивка, очевидно, переважала на той час мурована забудова; так було на всій площі Ринок, тильній стороні східного кварталу. Дільниці, на яких кількість будинків відповідала первісній кількості парцел, а межі між ними сильно переміщені, були повністю освоєні, але переважала дерев'яна забудова. Такою була більшість вулиць, що провадять до Ринку. Нарешті, дільниці, перенаділені заново у фламандських мірах, мабуть, були освоєні слабо і некапітальною забудовою.

Отже, проведене дослідження дає підстави твердити, що перенесення центру середньовічного Львова у середмістя, продиктоване перетворенням його у місто-столицю європейського зразка, відбулося за князювання Льва Даниловича (1264—1301). Вже до пожежі 1381 р. на головній площі пере-

[6] Pudełko J. Działka lokacijna...— S. 117, 128, 130—131.

важала мурована забудова, що зафіксувала планувальну структуру, закладену 1270 р. Зміна мірничої системи у другій половині XIV ст. простежується на периферійних дільницях середмістя, що вказує на певну реконструкцію планувальної структури в той час.

ПРОБЛЕМА ПОЧАТКІВ СЕРЕДМІСТЯ У СВІТЛІ ДОКУМЕНТІВ ТА ІСТОРІОГРАФІЇ

Усвідомлюючи, що висновки такого специфічного аналізу, якщо вони розходяться із загальноприйнятою історіографічною версією, не викличуть довіри, мусимо втрутитись і у сферу історіографії, здаючи собі справу, що цей аспект усе ж потребує зусиль професійного історика.

Висновком уже наведеного дослідження [redacted] визнання слушности середньовічної місцевої традиції говорити про заснування Львова у 1270 р., якщо під цим розуміти не виникнення міста як такого, а закладення його найважливішої частини — середмістя. Ця традиція, жива ще у XVI—XVIII ст. [7], під тиском історичних досліджень кінця XIX—початку XX ст. мусила відійти на задній план, якщо не зникнути зовсім.

Коректування історії початків Львова також має свою історію. Перші поправки у джерела, що можуть розглядатись як документи епохи, вніс уже Ян Длугош, творець «Історії Польщі» до другої половини XV ст. Використавши хроніки сучасників походу короля Казимира III на Львів 1340 р. (Річник Траски та Хроніку Янка з Чарнкова), Я. Длугош доповнив їх на власний розсуд. За спостереженням О. Семковича, «про захоплення Володимира і всієї землі волинської, про дерев'яні замки у Львові й Володимирі, про осадження старост і залог у містах Руси джерела не згадують» [8]. Важче перевірити правдивість повідомлень сучасників казимирівського походу, проте окремі свідчення, що суперечать фактам (наприклад, про односторонню присягу львів'ян Казимирові III 1340 р.) [9], змушують і до цих джерел ставитися обережно. Намагаючись показати польського короля [redacted] ореолі будівника і цивілізатора на захоплених ним «напівдиких» землях, запопадливі історіографи могли свідомо опускати відомості про тогочасний рівень розвитку місцевого будівництва. Конкретні факти таких надуживань у Я. Длугоша відомі [10]. Проте працю Я. Длугоша з усіма необгрунтованими, але, на думку її творця, конечними доповненнями до реальної історії його наступники розцінювали як джерело, непогрішне щодо достовірности. Зокрема, текст про казимирівський похід 1340 р. на Львів подається дослівно, як цитата, у М. Кромера, Й. Альнпека, Б. Зиморовича.

Праця Б. Зиморовича, написана у XVII ст., містить багато цінних подробиць з історії Львова, котрі можуть стати аргументами на користь наших тверджень. Це і повідомлення про побудову Високого та Низького замків за Льва Даниловича й освоєння тоді ж території середмістя, і конкретні дати відбудови міських мурів та замків (1342, 1344, 1349 рр.), що належать до періоду між першим і другим походами Казимира III на Львів [11]. Не викликає

[7] Напис [redacted] Галицькій брамі, ремонтованій 1671 р.; портрет [redacted] Льва художника Долинського, XVIII ст. (Zimorowicz B. Historia...— S. 61).
[8] Semkowicz A. Krytyczny rozbiór dziejów Polski J. Dlugosza.— Kraków, 1887.— S. 61.
[9] Zubrycki D. Kronika miasta Lwowa.— Lwów, 1844.— S. 33, 34.
[10] Semkowicz A. Krytyczny rozbiór...— S. 11, 15, 381.
[11] Zimorowich B. Historia...— S. 100, 108.

сумніву, що Б. Зиморович користувався достовірними джерелами, проте там, де вони суперечили вимогам офіційної історичної версії, найімовірніше, опускав їх чи підганяв «під Длугоша». Так, описуючи львівські замки княжого часу, Б. Зиморович наголошує, що вони були дерев'яними, але несамохіть пропускає кілька виразних натяків, які вказують, що Лев будував їх таки з каменю. «[...] Лев Високий Замок згідно [redacted] тогочасним мистецтвом будування виставив [...], розуміючи, що неприятеля [лише] мурами твердинь можна зупинити [...]»[12] (розрядка наша.— Р. М.). Чим відрізняються мури від дерев'яних стін, Б. Зиморович, безперечно, знав, отже, тут не описка. А тогочасне мистецтво будування твердинь, коли йдеться про другу половину XIII ст., передбачало побудову саме мурованих укріплень, бо лише вони здатні були протистояти набігам татар. Свідомо ж Б. Зиморович ще більше розвиває версію Я. Длугоша про наслідки руйнацій, заподіяних Казимиром III. Прагнучи ще вище піднести велич короля-будівника, який «застав Польщу дерев'яною, [redacted] залишив мурованою», Б. Зиморович твердить, що 1340 р. «на думку всіх» були спалені дощенту не лише замки, [redacted] і все місто, [redacted] на цьому пустищі Казимир III у неймовірно стислі терміни будує усе наново[13]. Отже, якщо у Траски йшлося лише про здобуття міста, то у Я. Длугоша — про спалення його замків, з уточненням, що вони були дерев'яні, а вже у Б. Зиморовича все княже місто згорає дощенту (аргумент «на думку всіх» свідчить, що вагоміших, справді документальних, підтверджень Б. Зиморович таки не мав).

Остаточно поділ території середньовічного Львова на «давньоруську» та «казимирівську» частини утвердили історики І. Шараневич та О. Чоловський. І. Шараневич, щоправда, аналізуючи історію Успенської церкви, доходить висновку, що головний український храм Львова спочатку стояв на місці латинської кафедри, мимоволі зазначаючи, що княжий Львів поширювався на територію середмістя[14]. Мимоволі, бо на той час І. Шараневич уже змінив свій раніший погляд щодо початків середмістя й обстоював думку про те, що Львів первісно стояв на Знесінні чи Кривчицьких скелях, [redacted] після знищення його з наказу Бурундая у 1259 р. був перенесений на Підзамче[15]. О. Чоловський, щоб остаточно обґрунтувати розмежування двох епох на плані міста, вдався до докладного містобудівельного аналізу. Виходячи з тези, що засновниками міста були князі з давньоруської династії, він порівняв план Львова [redacted] іншими стольними містами, заснованими чи розбудованими предками Данила Романовича і Льва Даниловича. Виявилося, що Львів був схожий на інші міста на Русі лише [redacted] районі Краківського передмістя, і то за умови, що замок Льва Даниловича стояв не на звичному місці, а на горі Будельниці, відразу над Підзамчем[16]. Про середмістя навіть не мовилося. Воно не надавалося до порівняння з іншими, «безперечно давньо-

---

[12] Zimorowich B. Historia... — S. 69, 79.

[13] Ibid.— S. 45.

[14] Шараневич И. Исторический очерк о Ставропигийской церкви Успения во Льво[redacted] // Юбилейное издание в память 300-летнего основания Львовского Ставропигийского братства.— Львов, 1886.— Т. 1.— С. 8—10.

[15] Шараневич И. Где стоял первостный... Львов // Географическо-исторические статьи...— Львов, 1875.— С. 25—44.

[16] Czołowski A. Lwów [redacted] ruskich czasów.— Lwów, 1899.— S. 21—28. Те, яке планування мали давньоруські міста, наприкінці XIX ст. було достеменно відомо завдяки дослідженням російських учених. А. Чоловський скористався працею Д. Самоквасова «Древние города России» (СПб., 1873).

руськими» містами. Тезу про місцезнаходження княжого замку О. Чоловський згодом переглянув [17], проте питання про заснування середмістя він більше не ставив. Його остаточно «відписано» Казимирові III. Дивно, що досі нікому не впало у вічі виразне маніпулювання поняттям «давньоруська традиція». Бо ж хіба коректно порівнювати міста, планувальна структура котрих сформувалась у X—XI ст. (для порівняння наводили Київ, Чернігів, Великий Новгород), з містом, активний розвиток якого припадає на другу половину XIII ст.? Застосувавши такий метод до західноєвропейського містобудування, довелось би дійти висновку, що до XII ст. міста будували самі європейці, а з XII—XIII ст.— вихідці з Єрусалима. Щоб уникнути такого абсурду, треба визнати інтернаціональний чи, що влучніше, загальнохристиянський характер регулярного містобудування XII—XIII ст. Усім наново закладеним містам Європи з того часу надавалось геометрично правильного плану. Відлучати від цього явища творців Галицько-Волинського королівства (ще невідомо, який план був у Данилового Холма) означає заздалегідь вважати їх переконаними консерваторами. Зрештою, І. Шараневича, О. Чоловського та інших така позиція задовольняла.

Вибірковий аналіз праць, присвячених ранній історії Львова, свідчить про поступове, але неухильне применшення ролі засновників міста у його формуванні. Кожне дальше дослідження, узаконюючи натяжки і домисли попередніх, додавало нові, щоб, зрештою, залишити галицько-волинським князям незначну роль формальних засновників, від яких нам на згадку залишилася лише назва міста.

У це русло ніяк не вписується фундаментальна «Хроніка» Д. Зубрицького, котрий, спираючись на документальні матеріали львівського архіву, рішуче полемізував з відомими на той час історичними працями. Для нашого дослідження можуть прислужитися такі спостереження Д. Зубрицького: на підставі записів у книгах Ради міста, які збереглися від 1381 р., можна твердити, що на той час вся забудова Ринкової площі, а також більшість будинків на головних вулицях були мурованими; ніде не фіксовано видатків на нове будівництво міських мурів чи веж, а лише на їх зміцнення, ремонт та надбудову; первісно міщани-русини користувались магдебурзьким правом нарівні з німцями та поляками і володіли будинками у всьому середмісті, а не лише на вулиці Руській. Цікавим є твердження з покликанням на працю Целярія з Амстердама, що князь Лев Данилович не заснував Львів, а лише обновив його [18]. Порушує Д. Зубрицький і питання про надання магдебурзького права Львову. За його спостереженнями, вже у 1352 р. у Львові був магістрат, міські радники (консули) і війт, тобто діяла адміністративна структура на магдебурзькому праві [19]. Спроба Д. Зубрицького поставити під сумнів надання Львову магдебурзького права у 1356 р., за Казимира III, спричинила заперечення вартости його праці, а часом навіть коректно висловлюване обурення у дослідженнях наступників. Найвиразніше його висловлено в одній з останніх праць, присвячених Львову, де В. Шольгіня звинувачує Д. Зубрицького у неприязні, ба навіть у ненависті до всього польського [20], хоча значно виразніша неприязнь і зверхність протилежного спря-

---

[17] Czołowski A. Wysoki Zamek.— Lwów, 1910.— S. 108.
[18] Zubrycki D. Kronika...— S. 6, 9, 13, 60.
[19] Ibid.— S. 25.
[20] Szolginia W. Historiografia architektury i urbanistyki dawnego Lwowa.— Warszawa, 1989.— S. 8.

мування, почавши від Длугоша чи Зиморовича і закінчивши Томкевичем, залишалася непоміченою.

Найважливішим аргументом «казимирівської» версії виникнення середмістя залишається, отже, згаданий привілей про надання Львову магдебурзького права в 1356 р. Не втручаючись у питання автентичности казимирівського привілею, спробуємо лише перевірити, чи заперечує наявність такого документа можливість заснування середмістя у давніші часи.

Отже, чи міг з'явитися документ такого змісту за умови, що середмістя вже давно існувало? (Слід пам'ятати, що у документі йдеться лише про цю частину міста, мешканці Краківського передмістя ще до середини XV ст. і далі користувалися руським правом, мали свого війта і були підзвітні замкові, а не магістратові [21].) Так! Адже Казимир III проводив у своїх володіннях широку реформу міського права, намагаючись звести численні варіанти міських статутів до єдиного взірця. Так з'явилася низка повторних надань магдебурзького права містам, що вже користувалися ним і до того. Ще одне: новозаснованим містам заведено було надавати «вільнизни», тобто звільнення від усіх чи певних видів податків на умовлений термін, потрібний для розбудови й укріплення міста [22]. Що стосується львівського привілею 1356 р., то у ньому якраз чітко сказано про зміну правового статусу, не згадується про ніякі свободи, натомість, трапляються конкретні реалії, що свідчать про існування цієї частини міста, зокрема, перелічено всі національні общини, котрі й надалі проживали в середмісті, користуючись своїм традиційним правом [23].

Отже, визнання факту існування казимирівського привілею 1356 р. зовсім не зобов'язує вважати Казимира III засновником середмістя.

Кілька зауважень варто додати і до питання побудови мурованих укріплень у Львові. Як видно з викладеного раніше, приписання їх Казимирові III має далеко не бездоганне обґрунтування. Наскільки міг бути зацікавлений польський король в укріпленні краю, яким володів досить умовно і «вартість» котрого заздалегідь була обумовлена в договорі з майбутніми спадкоємцями — угорськими монархами? [24] Адже, якщо говорити про Львів, йдеться про обсяг робіт, значно більший у порівнянні з укріпленням інших міст, що ними володів Казимир III. А ще ж було кільканадцять інших українських міст (до того ж головних центрів княжої Руси, що виникли значно раніше), котрі «завдячують Казимирові» своїми мурами. Ледве чи вистачило б Казимирові всіх прибутків, що він їх отримав із завойованих земель, щоб збудувати всі ті твердині на Русі, котрі йому приписано. Це при тому, що власна столиця — Казимир-Краківський, заснований 1335 р., так і не була повністю обведена муром за життя свого засновника [25].

Це не слід розуміти як заперечення будь-якої будівельної діяльности Казимира III в Руському королівстві. Але, читаючи повідомлення істориків, не варто втрачати відчуття реальности. Ось приклад: «[Казимир III у 1362 р.] [...] Львів оточив муром і збудував з цегли замок Високий і Низький, і два

[21] Zubrycki D. Kronika...— S. 13.

[22] Bogucka M., Samsonowicz N. Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1986.— S. 52, 72.

[23] Історія Львова у документах і матеріалах.— К., 1986.— С. 16, № 12.

[24] Wyrozumski J. Historia Polski do r. 1505.—Warszawa, 1978.— S. 202.

[25] Berdecka A. Lokacje i zagospodarowanie miast królewskich w Małopolsce za Kazimierza Wielkiego (1333—1370).—Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1982.—S. 109.

роки пізніше розпочав дуже коштовне діло побудови вежі при костьолі кафедральному...»[26] (розрядка наша — Р. М.). Отже, будівництво лише однієї вежі виявилося коштовним ділом, а от щодо першої частини цитати, то можна припустити, що йшлося хіба що про поточний ремонт мурів після серії литовських нападів. Так само можна трактувати згадані Б. Зимоуовичем[27] будівельні заходи 1366 р. до спорудження західного прясла Високого муру середмістя, на що вказує метрологічний аналіз. Здається, такий перелік заходів короля, спрямованих на зміцнення Львова, виглядав би реальнішим і цілком достатнім для належної вдячности нащадків, коли б політична кон'юнктура не штовхала істориків на заперечення саме князівської спадщини в мурованому оборонному будівництві України, оскільки визнання цієї спадщини затьмарювало б, на їхню думку, велич «короля-муляра» Казимира Великого.

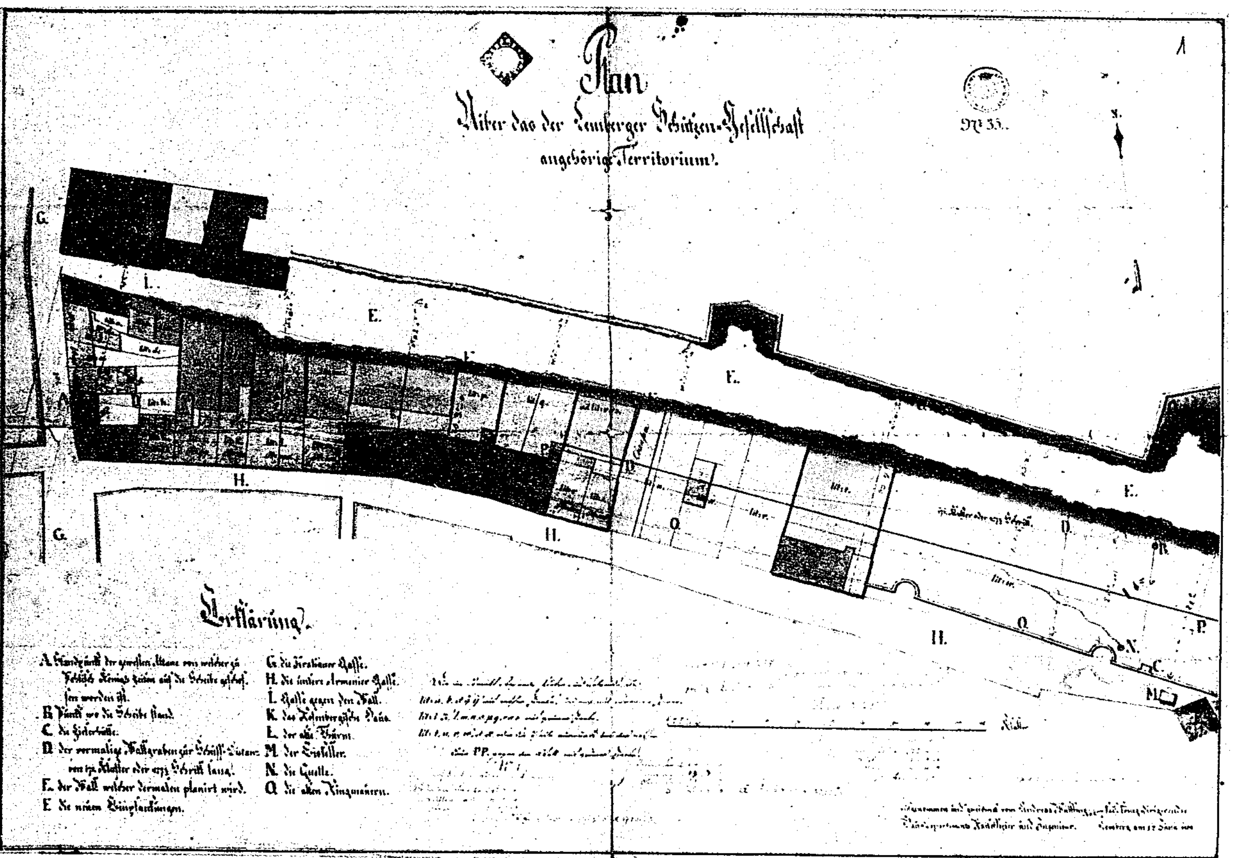
Наводячи всі ці міркування, ми не ставили собі за мету остаточно з'ясувати всі сумнівні моменти ранньої історії львівського середмістя, а лише прагнули показати, який непевний фундамент, на котрому стоїть акцептована донині історіографічна версія. Уже визнання хоч би цього мінімуму значно розширить хронологічні обрії археологічних і архітектурних досліджень на терені Львова.

Roman MOHYTYCH

TOWN SCHEMING OF THE L'VIV OF THE MIDDLE AGES AND PROBLEMS OF DATING

On the basis of space measuring and historical facts town scheming of the L'viv of the Middle Ages is suggested to have started in the second half of the 13th c. The experience of the architectural school of Halychyna and methods of the then urban construction in Silesia were utilized. The peculiarities of urban landscape and its further development in the 14th c. were traced.

[26] Rachwal S. Jan Alnpek i jego «Opis miasta Lwowa» z pocz. XVII w.— Lwów, 1930.— S. 30, 31.
[27] Zimorowicz B. Historia...— S. 114.



План вірменської дільниці у Львові з прилеглою до неї частиною оборонного муру. *1804 р.*

Кам'яниця «Під мадонною» на вулиці Вірменській поперечній у Львові перед знесенням. *1898 р. (?)*

Ганна КОС

З ІСТОРІЇ ЗАБУДОВИ ВІРМЕНСЬКОЇ ДІЛЬНИЦІ У ЛЬВОВІ

Про вірменську дільницю в межах стін середньовічного Львова вперше згадано 1394 р. [1] Житлова забудова її не збереглася. У зміненому вигляді до нашого часу дійшли вірменський собор св. Марії, який збудував архітектор Дорінг у 1363 р., та житлова забудова кінця XVI—XIX ст.

До кінця XVIII ст. вірменський квартал з двох щільно забудованих дільниць обмежувався вулицями Вірменською верхньою (головна), Вірменською нижньою (нині — вулиця Лесі Українки), Вірменською поперечною (тепер — вулиця Друкарська) та Краківською — колишньою Татарською. У податковому реєстрі 1598—1599 рр. перераховано 55 будинків на території кварталу [2]. Згадуються у реєстрі такі три частини: 1) Вірменська вулиця; 2) вулиця «На вірменському цвинтарі» (ця частина кварталу однією стороною прилягала до північного оборонного муру, тут, наприклад, Аведик Попович у 1598 р. сплачував податок від будинку коло міського муру [3]); 3) «Друга сторона Вірменської вулиці» (її тильні будинки виходили до Ринкової площі).

Із 1598 р. згадується також вуличку Вірменську вузьку [4] (очевидно, перехід між палацом вірменських архиєпископів і кафедральним собором у напрямку до північного оборонного муру). Тепер на місці муру — вулиця Лесі Українки.

Із будинків, імовірно, кінця XVI ст. збереглися донині № 20, 25, 31, 32, 35 на вулиці Вірменській.

Одним із найцікавіших об'єктів середньовічного житла є колишній будинок Миколаєвича (вулиця Вірменська, 20).

Починаючи з 1597 р., у документах фігурує будинок художника Павла Богуша [5]. Історія цієї будівлі простежується аж до другої половини XVIII ст., коли її з'єднали з двома сусідніми будинками (Писарським і Стечкевича). З 1598 по 1767 р. згадуються два розміщені поряд будинки Бернатовича [6].

[1] Див.: Дашкевич Я. Р. Армянские кварталы средневековых городов Украины (XIV—XVIII вв.) // Историко-филологический журнал (далі — ИФЖ) (Ереван).— 1987.— № 2.— С. 64.

[2] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 772, с. 72—73, 121, 124.

[3] Там же.— С. 73.

[4] Там же.— С. 98.

[5] Там же.— С. 41.

[6] Там же.— С. 72; спр. 812, с. 41.

1613 р. вони належали нащадкам Миколи Бернатовича. Як записано у реєстрі 1614 р., незабаром один з них, а згодом і другий «окупувала шляхта» [7].

У 1592 р. вперше в документах згадується вірменський шпиталь [8]. Спочатку він містився між будинками Киркоровича і Стефановича [9]. Податок від шпиталю тривалий час сплачувала Тумановичева-Яськовичева [10]. Згідно з архівними джерелами 1695 р., шпиталь був у тильній частині монастиря вірменських бенедиктинок [11]. З 1716 р. шпиталь розміщено «На вірменському цвинтарі», навпроти кафедрального собору, в кам'яниці Ганківській (Анківській), а 1750 р. його перенесли у новопридбану кам'яницю [12].

Із 1597 р. згадується будинок Норберга [13]. Рисунок будинку опубліковано [14]. У 1623 р. з «Норбергівської кам'яниці» (з одного її боку був міський мур, з другого — костьол домініканців) сплачував податки Сефер Нуридзінович, зять Норбергів [15]. Деякий час будинок належав також нащадкам Тороса Сеферовича (1640-ві рр.), зокрема Христофорові Норберговичу [16]. Останній раз як норбергівський цей будинок згадується у 1693 р. [17] Пізніше будівля належала Рабичкам, а від 1712 р.— домініканському монастиреві (з 1818 р. це, очевидно, його Журавська кам'яниця [18]).

У переліку 1611 р. названо чотири вірменських будинки і за костьолом Тіла Господнього, тобто за костьолом домініканців [19]. У 1623 р. вірмени придбали будинки на нинішній вулиці Ставропігійській (тоді — «Дорога, яка веде до костьолу Тіла Господнього»[20]). Документи згадують тут сім будинків.

На початку XVII ст. між вулицями Вірменською верхньою і Вірменською поперечною згадується собор, оточений галереєю, кладовище, дзвіницю, палац архиєпископів, парафіяльний будинок, приміщення для священика, монастир, школу, палац ради старійшин та духовного суду, шпиталь, джерело, фонтан та підсобні господарські прибудови [21]. У 1682—1683 рр. на місці єпископської конюшні збудовано монастир [22].

Починаючи з 1640 р., у документах зафіксовано мікротопонім «Вірменська вулиця через дорогу ззаду оленя», або «Через дорогу в тильній частині оленя» [23]. Назва пов'язана з наріжним будинком на Ринковій площі, який з 1599 р. згадується у документах як «Будинок під оленем». Він

---

7 ЦДІА України у Львоі, ф. 52, оп. 2, спр. 773, с. 228.
8 Там же.— Спр. 771, с. 290, 356.
9 Там же.— Спр. 772, с. 43.
10 Там же.— С. 42, 122, 138, 153, 168.
11 Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника АН України (далі — ЛНБ АН України), від. рукописів, ф. 5, спр. 1657 // II, с. 24.
12 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 802, с. 689, 967; Bar ą c z S. O rękopismach kapituły ormiańskiej Lwowskiej // Dzicnnik literacki.— Lwów, 1853.— № 39.— S. 306.
13 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 772, с. 44; Дашкевич Я. Р. Армянские кварталы средневековых городов Украины (XIV—XVIII вв.) // ИФЖ.— 1987.— № 3.— С. 55.
14 Дашкевич Я. Р. Армянские кварталы... // ИФЖ.— 1987.— № 2.— С. 70.
15 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 773, с. 96, 721.
16 Там же.— Спр. 779, с. 82.
17 ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 5, спр. 1657 // II, с. 11.
18 ЦДІА України у Львові, ф. 146, оп. 66, спр. 736, с. 43.
19 Там же.— Ф. 52, оп. 2, спр. 773, с. 20, 24.
20 Там же.— Спр. 775, с. 340—341.
21 Дашкевич Я. Р. Армянские кварталы... // ИФЖ.— 1987.— № 3.— С. 54.
22 Barącz S. Żywoty sławnych ormian w Polsce.— Lwów, 1856.— S. 422.
23 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 779, с. 80, 112, 113.

належав Христофорові Богдановичу [24]. Нині це будинок № 45 на площі Ринок. Тоді ж з'являються назви вулиці «Вертаючись від храму», частини провулку «У сутках» [25]. Остання назва — давнє українське найменування стежки між будинками [26]. У тексті документів згадується «Костевичевський будинок у сутках», «Домажирську кам'яницю у сутках», там мешкали священики фарські, тобто парафіяльні.

У першій половині XVII ст. серед житлових будівель переважали кам'яниці. У 1623 р. дерев'яними були будинки Семена Дермиколаєвича, Манчуковича, Григоровича на цій частині вулиці, яка в документі називається «Вертаючись від храму» [27], Христофора Тумановича і Миколая Христофоровича на вулиці «Ззаду оленя» [28], а також будинок Каспра Костевича на вулиці «На вірменському цвинтарі» [29]. У 1642 р. дерев'яні будинки Якова Керкоровича і Бернарда Матіашовича були перероблені на кам'яні. 1645 р. на місці дерев'яного будинку звела кам'яний Туманова [30]. Окремі дерев'яні будинки, наприклад будинок Павликовської під міським муром, згадувано ще у 1683 р. [31]

У документах першої чверті XVII ст. починають розрізняти будівлі за розмірами: будинки на дві особи («хлопа»), на «півтора хлопа», «одного хлопа». До останніх належали кам'яниці Ганковська, Христофора Аксентовича, Грешка Норсесовича, Рабичківська та дерев'яні (фахверкові) будинки Бернарда Матіашовича, Якова Кіркора, Миколи Павлички, Захаріаша Рабички. Часто згадується будиночок Якова-золотаря — будівля на «півтора хлопа». Зрідка згадано будинки на «три хлопа». Були й зовсім маленькі будинки (4,5×14,5 ліктя) [32]. Так, на вулиці «Через дорогу в тильній частині оленя» у 1630 р. стояло вісім будинків, сім з яких були дуже маленькими. «На вірменськім цвинтарі» — 12 кам'яниць (10 з них дуже маленькі), «Вертаючись від цвинтаря» — 31 будівля (19 — невеликі). На вулиці «Дорога, яка веде до костьолу Тіла Господнього» на три двоперсонні кам'яниці припадало три будівлі на «одного хлопа». Очевидно, у вірменському кварталі, як і в українському, великими спорудами вважалися будинки на «два хлопа», що відповідало кам'яниці на три вікна. Значна частина будинків належала кільком господарям. Деякі мешканці кварталу володіли двома і більше кам'яницями (Христофор Августинович, наприклад). У реєстрі 1630 р. згадується 64 споруди, що належали 87 власникам [33].

У документах ідеться також про часту зміну власників будинків. Наприклад, «будинок Ганковський, що на цвинтарі, відповідно до ухвали старійшин, передано священикам» (деякий час тут мешкали єпископ і художник Богдан) [34], «Микола Рабичка цей шос [міський податок] заплатив і всю ренту [вартість], коли купував цю кам'яницю у 1618 р. від Христофора

---

[24] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 772, с. 116.
[25] Там же.— Спр. 779, с. 43, 114, 323; спр. 792, с. 23.
[26] Бичко З. Народні [illegible] стежки // Жовтень.— 1985.— № 6.— С. 135.
[27] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 775, с. 339, 340.
[28] Там же.— С. 303.
[29] Там же.— С. 335.
[30] Там же.— С. 273—274.
[31] ЛНБ АН України, ф. 5, спр. 1657 // II, с. 7.
[32] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 779, с. 68.
[33] Zubyk R. Gospodarka finansowa Lwowa.— Lwów, 1930.— S. 182.
[34] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 771, с. 203; спр. 773, с. 162.

Захаріаша» [35], «Миколаєвичівська кам'яниця — пуста земля [тобто незабудована ділянка] для Тумана Маркевича» (1613)[36], «Симон Попович не сплатив податку, бо дім стоїть порожній для монахів» [37]. Іноді згадувано тильні будинки: «В Івашковім домі — Яків писар, у тильному — Марк Матіашович» [38].

Від початку XVII ст. починається проникнення вірмен на Ринкову площу. Декретом короля Сигізмунда III від 17 квітня 1600 р. вірменам заборонялося володіти нерухомим майном на центральній (Ринковій) площі [39]. Тому спочатку вірмени займали тильні будинки ринкової площі, які підступали до вірменського кварталу. Так, уже в 1612 р. Стецько-вірменин платив шос з тильного будинку лікаря Петра на Ринковій площі [40]. Особливо активним це заселення було наприкінці XVII—на початку XVIII ст. У документах зазначено, що «Домінік Яськевич, власник Єндрухівської кам'яниці, що на вулиці Вірменська поперечна, насправді мешкає у кам'яниці Киляністи» [41] (площа Ринок, 33), «Яків Бернатович — у кам'яниці Роттендорфівській» [42] (площа Ринок, 43), «Киркор — у Регулевичівській» [43] (площа Ринок, 30), Гросваєрівську кам'яницю теж на Ринковій площі займає Миколай Дерзахарієвич [44].

У переважній більшості житлові будинки вірменського кварталу зберігали імена перших власників. Найдовше, наприклад, зберегла свою назву (1597—1734) Ганківська (Анківська) кам'яниця [45]. З двох уже згаданих будинків Миколая Бернатовича один 1692 р. дістав назву Граціанівського (від імени нового власника Граціана Бернатовича). Під цією назвою будинок згадується до кінця XVIII ст. У 1597—1692 рр. документи фіксують кам'яницю Атабіра Тлумача. Іноді її згадують як будинок Табіра, наприкінці XVII ст.— як будинок Табіра Кіркора, Обалевську кам'яницю, на початку XVIII ст.— як Убалевську, Хубалевську кам'яницю [46].

У документах нерідко стара назва будинку вжита поряд з новою, як, наприклад, тоді, коли йдеться про будинок Христофора Бернатовича (раніше Яновича), Миколая Поповича (раніше Грешковича), Юхновський (Голубовича), Петра Киркоровича (Богдана Петровича), Стечкевича (Лискевича) [47]. Деякі будинки кварталу мали умовні назви. Так, будинок «Криве коло», що стояв на пограниччі вірменського й українського кварталів, належав родині Лискевичів. У 1670 р. Григорій Лискевич одну частину будинку своїм заповітом передав дружині, другу — вірменському братству св. Григорія [48]. До 1898 р. на вулиці Вірменській поперечній стояла

[35] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 773, с. 714.
[36] Там же.— С. 162.
[37] Там же.— С. 532.
[38] Там же.— С. 290.
[39] Украинско-армянские связи в XVII веке: Сборник документов.— К., 1969.— С. 6.
[40] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 773, с. 64.
[41] Там же.— Спр. 802, с. 25.
[42] Там же.— С. 18.
[43] Там же.— Спр. 806, с. 290—291.
[44] Там же.— Спр. 802, с. 18.
[45] Там же.— Спр. 772, с. 43; 168; спр. 802, с. 967; спр. 806, с. 289.
[46] Там же.— Спр. 772, с. 43, 168, 197; спр. 779, с. 112, 489; спр. 792, с. 20.
[47] Там же.— Спр. 775, с. 278, 335, 339; спр. 779; спр. 112—113; ЛНБ АН України, від. рукописів, ф. 5, спр. 1657 // II, с. 7, 23.
[48] Вуйцик В. С. Львівські етюди. До історії кам'яниць // Жовтень.— 1984.— № 11.— С. 98.

кам'яниця, відома як «будинок під мадонною» [49]. У 1722 р. вперше документи згадують будинок «Під фрамугою» [50]. Цікаво, що дотепер на вулиці Лесі Українки (у досліджуваний період — вулиця Вірменська верхня) зберігся будинок, на фасаді котрого як декоративний елемент є ніша. У літературі згадується «Будинок на сходках» на вулиці Вірменській. Відомий львівський мистецтвознавець М. Гембарович допускав, що вбудовані у стіну кафедрального храму кам'яні рельєфи «Хома невіруючий» та «Свята Софія з дочками» могли бути емблемами старих вірменських кам'яниць [51].

У податкових реєстрах початку XVIII ст. уже вказували кількість поверхів будинку, наявність господарських приміщень, їх фізичний стан. Так, у реєстрі 1712 р. у вірменському кварталі згадувано 42 кам'яниці. Цікаво, що тільки сім з них мали два поверхи і партер (за прийнятим тепер рахунком — три поверхи). 28 будинків, очевидно, були двоповерховими. Сім будинків у документі зафіксовані як цілком зруйновані [52]. Наведемо описи деяких будинків: «Ендруховичівська кам'яниця з двома поверхами, кімната на поверсі й маленька комірка»; «Стечкевичева кам'яниця з нижніми приміщеннями, корчмою спереду, медівнею, має два поверхи, дерев'яний малий індермах» (тильна будівля); «Будинок Писарчика — одна кімната, друга дерев'яна комірка без ужитку, (будинок) заборгований»; «Кам'яниця Богуша спустошена і повністю зруйнована». Будинок Давидовича спустошений, будинок Убалевський цілком зруйнований і повалений. Зруйновані будинки Керемовича, Домажирських, Тебенки. З реєстру видно, що дуже зруйнованою і спустошеною була тильна частина будинку Тебенки.

Навіть скупі записи дають уявлення про те, яким занедбаним був вірменський квартал через кілька літ після шведської інтервенції 1712 р. Ще у 1723 р. згадуються як порожні будинки Слоневського (або лікаря Івашка), Бернатовича і Граціанівський (стояв спустошений до 1732 р.). Біля внесеної до реєстру Рабичківської кам'яниці є примітка: «Хто буде платити» [53]. У документі від 1723 р. зазначено, що вірменський шпиталь, який займає Ганківську кам'яницю, нічого не дав на сплату податку та «більше того хотіли [б] щоб їм дали [допомоги]» [54]; «черниці бенедиктинки, священики вірменські (які займають Аксентовичівську кам'яницю) нічого не віддали на сплату податку, бо самі терплять злидні» [55]. Власники Рабичківського будинку «високоповажані терціяни нічого не дали на сплату податків, а цю кам'яницю утримують» [56].

У 1743 р. Фецилія Стешкевич і Вільчек подали до суду позов на майстрів цеху будівельників, які не відбудували належно після пожежі їхню стару кам'яницю [57]. Дуже багато старих кам'яниць перебудовано у другій половині XVIII ст. У 1764 р., наприклад, з двох кам'яниць лікаря Івашка,

[49] Державний архів Львівської области, ф. 2, оп. 3, спр. 5; Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову.— Львів, 1932.— С. 79.
[50] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 802, с. 966.
[51] Gębarowicz M. Szkice zo historii sztuki XVII w.— Toruń, 1966.— S. 159.
[52] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 801, с. 154—158.
[53] Там же.— Спр. 806, с. 28, 289; спр. 802, с. 28, 965.
[54] Там же.— Спр. 802, с. 28.
[55] Там же.— Спр. 806, с. 28.
[56] Там же.— С. 289.
[57] Там же.— Спр. 118, с. 10.

згадуваних у реєстрі як двоповерхові будівлі, постала одна. Нині це будинок № 23 на вулиці Вірменській, який має назву «Будинок пір року». Із 60-х рр. XVIII ст. дістав свою назву «Будинок Стецкевича-Писарчика-Богуша (нині будинок № 16 на вулиці Вірменській), що виник після перебудови трьох старих міщанських будівель. Відповідно до вимірів 1767 р., він мав 34,5 ліктя по фасаду. Тоді ж були проведені обміри всіх будівель кварталу. Більшість цих будівель донині зберегла свої будівельні ділянки. У 1787 р. зафіксовано назву Вірменської поперечної вулиці та Вірменського завулку [58].

Із кінця XVIII ст. забудовується територія на місці північного оборонного муру (нині непарна сторона вулиці Лесі Українки). Одним з перших тут був споруджений будинок Лукаша Августиновича. Серед архівних матеріалів вдалося знайти авторський проект цієї будови. Його виконав 1787 р. архітектор Клеменс Фессінгер [59]. З незначними змінами будинок зберігся до наших днів. Зберігся й план вірменського кварталу (1804) з прилеглою до нього частиною оборонного муру з бастеями. З нього видно, що більшість ділянок на місці зовнішнього оборонного муру ще не була забудована [60].

Будинок Бенедикта Августиновича (раніше власність Глушкевичів) реставрували: 1780 р. — з боку вулиці Вірменської, а 1782 р.— з боку Вірменської верхньої. 1858 р. будинок купило міське правління, а 1861 р. його знесено. На місці утворилася вулиця, що виходила на Ринкову площу в напрямку до Стрілецької площі [61]. У 1783 р. на місці трьох кам'яниць, які належали Мурадовичам, Домажирським та Еміновичам, архітектор П.-Д. Гібо звів палац для Мирів (нині це будинок № 13 на вулиці Вірменській) [62].

У різний час на території вірменського кварталу мешкали художники Богуші (Павло, Шимон), а також Богдан, Григорій Богданович; відомий український друкар Михайло Сльозка, скульптор А. Осинський, палітурниця Юзефова, золотар. Останні займали з 1603 до 1717 рр. кам'яницю Тумановичів [63]. У податкових книгах згадувано вишивальників, мечників, писарів, перекладачів, кушнірів, кравців, медоварів, купців, які торгують вином, тканинами (сукном, шовком, полотном), французькими товарами. У кварталі мешкав і український священик.

Візуальним обстеженням ми виявили будинки, у структурі яких можна визначити дві, а в деяких випадках три попередні будівлі. За податковими книгами вдалося локалізувати кілька будинків «В тильній частині оленя» (нині це вулиця Вірменська, № 12-22), а саме: будинки Вільчика-Стечкевичів, Бернатовича, Писарчика-Стечкевича-Богуша, Тумановича, Микалаєвичівський (Гадзевичів), Кассіанівський, а також деякі будинки непарної сторони вулиці Вірменської (№ 23, 25, 35). Будинок № 23 — це кам'яниця лікаря Івашка (Слоневського). Він постав після об'єднання двох будівель у другій половині XVIII ст. Будинок № 25 належав Захновичам (можливо,

---

58 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 19, с. 65.
59 Там же.— Ф. 742, оп. 1, спр. 1444, с. 1—3.
60 Там же.— Спр. 1607, планшет 120.
61 Schneider A. Encyklopedia do krajoznawstwa Galicii.— Lwów, 1871.— T. 1.— S. 390.
62 Mańkowski T. Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna.— Londyn, 1974.— S. 352.
63 ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 773, с. 288, 638; спр. 792, с. 18.

теж перебудований з двох споруд, що належали Петрові та Григорієві Захновичам).

З великих житлових будівель (будівельна ділянка 26×25 ліктів) у кварталі на вулиці Вірменській тільки будинок № 35 міг стояти в найближчому сусідстві з домініканським монастирем і оборонними мурами. Якщо виходити з опису і рисунка головного фасаду будинку Норберга (виконав М. Груневег на початку XVII ст.), а також візуального його обстеження, можна припустити, що будинок Норберга і будівля № 35 на вулиці Вірменській — одна й та ж споруда, реконструйована, очевидно, у XVIII ст. Тоді внаслідок внутрішнього перепланування головний фасад дістав чотири великих вікна на другому поверсі замість шести малих. Нижній ярус з віконцями підвальних приміщень залишився без змін. Будинок зберіг частково і внутрішню планувальну структуру, цінні білокам'яні елементи інтер'єру. З 1640 по 1649 р. тут мешкав М. Сльозка [64].

Нинішній будинок № 32 на вулиці Вірменській, очевидно, є одним з двох будинків Миколая Бернатовича. Можливо, це Граціанівська кам'яниця. У структурі будинку № 20 на вулиці Вірменській (Миколаєвичівська кам'яниця) поєднується, імовірно, дві попередні споруди (на два і на три вікна). Віконні прорізи розміщені на різних рівнях. Будинок зберіг прекрасного рисунку ренесансні білокам'яні обрамлення вікон, а також кам'яний портал.

Велика частина будівель колишньої вірменської дільниці сьогодні належить до пам'яток історії та культури.

Hannah KOS

ON THE HISTORY OF THE CONSTRUCTION OF THE ARMENIAN ENCLAVE IN L'VIV

The paper covers the construction of the Armenian central section in L'viv in the 14th—19th cc. The appearance of the section and the correlation of stone and wooden buildings in various periods of its functioning have been determined. The history of individual objects and the changes undergone by the section during various periods of its existence are traced.

[64] ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 779, с. 162, 195, 276, 368.

Валентин ФОМЕНКО

АРХІТЕКТУРА [redacted] КИЇВСЬКІЙ ГРАВЮРІ XVII—XVIII СТОЛІТЬ

Однією з прикметних рис давньої української гравюри — книжкової та станкової — є наявність у багатьох її творах численних архітектурних мотивів. Зображення їх, чимало з яких належать різцеві найкращих майстрів свого часу, знаходимо на дереворізах і мідьоритах, виконаних у Львові, Чернігові, Почаєві, Бердичеві, Уневі тощо. Київська школа барокової гравюри не становить тут винятку. Більше того, будучи найпотужнішим в Україні центром граверства в XV—XVIII ст., Київ дав, мабуть, найбільше творів, до композицій яких введено зображення архітектури, трактовані художньо досконало і творчо розмаїто. Любов українських майстрів до таких зображень органічно вписується у коло мистецьких уподобань тієї доби. Велику увагу відтворенню різних «ландшафтів» виявляли й тогочасні живописці [1]. Це було природним наслідком типового для майстрів бароко тяжіння до створення багатогранної й цілісної картини дійсности у всьому багатстві її проявів.

За своїм характером архітектурні мотиви на київських (як і загалом — українських) гравюрах можна поділити на три основні групи. До першої належать фантастичні архітектурні краєвиди, що їх бачимо на численних гравюрах різного типу. Будучи істотним елементом оточення, у якому відбувається та чи інша подія або ж змальовується певний персонаж, такі, часто перспективно заглиблені, краєвиди не тільки відігравали активну роль у побудові композиції, а й своєрідно акцентували емоціональну атмосферу відповідного твору, служили своєрідним і важливим чинником [redacted] образно-художньому його розв'язанні.

Серед джерел, з яких черпали натхнення творці фантастичних ландшафтів, найважливішим була гравюра, передусім західна. Відомо, що впродовж XVI—XVII ст. при кожному значному осередкові мистецтва в Україні формувалися цілі збірки гравюр, композиції яких майстри широко використовували у власній творчій практиці [2].

Якщо вести мову про Київ, то тут у XVIII ст. у розпорядженні митців, у тому числі граверів, була цінна, частково збережена досі колекція так званих «кужбушків». До їх складу входили зарубіжні багатоілюстровані

---

[1] Истомин М. П. К истории живописи [redacted] Киево-Печерской лавре в XVIII веке // Чтение [redacted] Историческом обществе Нестора Летописца.— 1895.— Кн. 9. отд. 2.— С. 69—70.

[2] Грушевський М. Історія України-Руси.— Київ; Львів, 1907.— Т. 6.— С. 375.

видання, передусім лицеві Біблії, спеціальні посібники з малювання для художників, альбоми малюнків учнів та викладачів лаврських малярень. Окремі «кужбушки» являли собою альбоми з багатьма наклеєними на сторінках гравюрами — вітчизняного і зарубіжного походження. Більшість ілюстрованих видань та художніх посібників видано у Німеччині, Італії, Франції, Голландії, Англії. Деякі з «кужбушків» мають безпосередньо архітектурний профіль, змальовуючи пам'ятки певних країн [3]. Складний симбіоз вражень від численних архітектурних мотивів у «кужбушках» значною мірою стимулював творчу уяву авторів фантастичних гравірованих ландшафтів. Багато подібних ландшафтів і в малюнках лаврського походження [4]. Збірки «кужбушків» значною мірою складалися із книжок, які Києво-Печерському монастиреві подарував видатний гравер, згодом його чернець Олександр Тарасевич.

Другу групу серед розгляданих творів становлять зображення реальних споруд, на які був такий багатий стародавній Київ. Гравюри з конкретними архітектурними мотивами трапляються і в ілюстраціях місцевих друків, вклеєних до рукописів гравюрах, естампах, передусім панегіричних.

До останньої, третьої, групи згаданих гравюр належать топографічні плани-схеми певних місцевостей міста, насамперед Києво-Печерської лаври.

Твори двох останніх названих груп становлять неабияку цінність як цікаві пам'ятки власне граверського мистецтва, позначені непересічним талантом їх творців. Вони — неоціненний, часом унікальний матеріал, що дає можливість простежити архітектурно-будівельну історію багатьох визначних споруд упродовж віків. Кажучи про архітектуру Києва XVII—XVIII ст., слід зважати на те, що місто у цей час було переважно дерев'яним. Багато пам'яток, вигляд яких увічнила гравюра, спіткала драматична доля. Йдеться, зокрема, про пожежі, що систематично нищили місто. Величезна пожежа сталася, наприклад, 1651 р. Тоді майже повністю вигорів Поділ. Трагічною за наслідками була й пожежа у лаврі 1718 р. [5] Руйнування багатьох київських споруд пов'язане і з воєнним лихоліттям, жорстокою політичною та релігійною боротьбою, ареною якої ставало місто у ті роки. Численні перебудови споруд, що часом істотно змінювали їх зовнішній вигляд, пов'язані із змінами естетичних уподобань суспільства. Трагічна доля спіткала чимало визначних пам'яток архітектури, передусім храмів, що були поруйновані в Києві в пожовтневий час у ході брутальної реалізації атеїстичної доктрини. Тож, деякі гравюри нерідко єдині зображення споруд, що прикрашали місто у XVII—XVIII ст. Ці гравюри промовисто засвідчують яскравий творчий талант місцевих будівничих та заїжджих майстрів, що пов'язали свою працю з Києвом.

Давня гравюра як важливе джерело для історії архітектури активно використовується уже протягом досить тривалого часу [6]. В Україні особли-

---

[3] Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность.— 1901.— № 10.— С. 291—310; № 11.— С. 311—318.

[4] Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.

[5] Болховитинов Е. Описание Киево-Печерской лавры.— К., 1831.— С. 28—30.

[6] Див., наприклад: Европейский город в старой и новой графике.— М., 1926; Фонд гравюр как источник изучения архитектуры русских городов // Сборник трудов Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.— Л., 1978.— С. 91—101.

во багато зробив у цьому плані В. Січинський у низці розвідок [7]. Про практичну цінність звернення до граверного матеріалу свідчать, наприклад, праці М. Холостенка та М. Каргера [8].

Далі звернемо увагу на низку найцікавіших і найцінніших для історії архітектури граверних зображень київських пам'яток, виконаних у XVII—XVIII ст. Навіть враховуючи те, що деякі з таких зображень потрапляли свого часу в поле зору фахівців, це видається зовсім не зайвим, адже увага до цих архітектурних композицій переважно мала все ж досить спорадичний характер. Як наслідок, часом ставилося більше запитань, ніж давалося аргументованих відповідей, хоча кожне звернення до відтворень архітектурних пам'яток у гравюрі, поза сумнівом, стимулювало науковий пошук у цій важливій галузі української культури. Грунтовний фаховий аналіз архітектурних мотивів на старих київських гравюрах уявляється особливо актуальним сьогодні, у зв'язку із здійсненням певних заходів до відбудови і реставрації окремих визначних місцевих будівель.

В усій давній українській гравюрі особливо широко представлено архітектуру Києво-Печерського монастиря. Це і природно. Попри численні історичні катаклізми, лавра упродовж віків залишалася одним з найавторитетніших центрів. Навіть у найсприятливіші для монастиря роки нескінченним був потік прочан з усіх кінців православного світу, що, долаючи державні кордони, прагнули відвідати це святе для них місце.

Давні київські гравіровані плани, як і такі ж твори зарубіжних майстрів, для дослідників цікаві з багатьох поглядів. Адже характер топографічної інтерпретації певної місцевости, регіону свідчить про рівень наукових знань, особливості світосприймання людей певного часу, представників певного народу, хоча незаперечною є важливість і тієї суто географічної інформації, яку вони несуть. Багатьма своїми формальними особливостями кивські плани близькі, зокрема, до плану Москви у базельському виданні (1556) відомих «Записок про московитські справи» барона Сигізмунда Герберштайна, згодом неодноразово перевидаваних [9]. В обох випадках власне план, на якому відтворено конкретні архітектурні об'єкти, вписано в умовно відтворене природне оточення з численними побутовими реаліями. Утім, якщо говорити про київські плани, їм притаманна особливо гармонійна композиційна виваженість.

Очевидно, найдавніші карти-плани, що їх виконали українські майстри, побачили світ у лаврському виданні книги Афанасія Кальнофойського «Тератургіма» (1638) [10]. З трьох уміщених у ній гравюр-планів особливо цікавою є гравюра, що відтворює вигляд лаври, Микільського монастиря, Старого міста з Кудрявцем та Щекавицею, замку на Киселівці, а також частину Подолу [11]. Вона має дату — 1638 р. Цей план став свого часу предметом

[7] Цінні матеріали, присвячені зображенням архітектури в київських виданнях, містяться у праці вченого «Архітектура у стародруках» (Львів, 1925).

[8] Холостенко Н. В. Исследования руин Успенского собора Киево-Печерской лавры // Советская археология.— 1955.— Т. 23.— С. 348—356; Каргер М. К. Древний Киев.— М.; Л., 1961.— Т. 2.— С. 347—356.

[9] Борисовская Н. Разглядывая старинные карты... // Панорама искусств. 9.— М., 1986.— С. 327—328.

[10] Титов Ф. Типография Киево-Печерской. лавры: Исторический очерк (1606—1616—1721).— К., 1918.— Т. 1.— С. 519—520.— Прил.

[11] Плани видано: Ханенко Б. И. Древнейший план города Киева 1638.— К., 1896.

наукової дискусії, результати якої й на сьогодні видаються неостаточними [12]. Висловлено було також думку, що цей план зроблено щонайменше двома майстрами [13]. Також існує твердження, що автором усіх трьох гравюр був видатний український гравер Ілля [14]. Останній, однак, у Києві з'явився десь на рубежі 1639—1640 рр. [15] Гравюра з планом Києва має монограму *ЛТ* (вона захована в орнаментиці рамки, що облямовує гравюру), яка належить відомому київському майстрові, дереворізи котрого прикрашають чимало тогочасних місцевих друків. Отже, з погляду авторства усі три гравюри потребують ще додаткового вивчення.

Серед цікавих архітектурних мотивів, змальованих на гравюрі з монограмою *ЛТ*,— унікальні зображення тогочасного будинку лаврської друкарні, аптеки при архимандричих келіях, двох дзвіниць біля Успенського собору, бібліотеки, інших численних монастирських споруд. Незважаючи на мініатюрність зображень, багато з них заслуговує на пильну увагу. Зокрема, зображення славетної Успенської церкви на Подолі, яка у часи, коли уніатами було відібрано храм святої Софії, правила за кафедральний православний собор [16]. На гравюрі вона відтворена після відбудови її італійським архітектором Себастіано Брачі [17]. Саме з діяльністю цього майстра К. Широцький пов'язує хронологічно виникнення українського бароко [18].

Поміж подільських будівель на гравюрі змальовано величну споруду, можливо, кафедральний костьол [19]. Про нього, а також про три інші католицькі храми — бернардинський, домініканський та єзуїтський близько 1640 р. згадує французький інженер Г.-Л. де Боплан, котрий на той час перебував у місті [20]. Бачив цей костьол і Павло Алепський [21]. Питання, пов'язані з будівництвом цих храмів, їхньою долею, так само, як і діяльність католиків у Києві, з різних причин висвітлені, на жаль, дуже стисло. Утім, перебування останніх у місті, існування тут єзуїтської школи [22], вірогідно, мало певний вплив на культурне життя міста [23]. У цьому зв'язку слушною

---

[12] Голубев С. Т. О древнейшем плане города Киева 1638 года.— К., 1898; Петров Н. И. Опыт реставрации плана Киева в «Тератургиме» А. Кальнофойского 1638 // Известия Общества русского языка и словесности.— М., 1918.— Т. 23, кн. 1.— С. 66—68.

[13] Петров Н. И. Историко-топографические очерки Древнего Киева.— К., 1987.— С. 262.

[14] Широцький К. Хто був автором плану Києва 1638 р. // Записки історичної і філологічної секції Українського наукового товариства у Києві.— К., 1918.— Кн. 17.— С. 98—102.

[15] Юрчишин О. Майстер Ілля // Київ.— 1988.— № 8.— С. 143.

[16] Закревский Н. Описание Киева.— М., 1868.— Т. 2.— С. 853—867.

[17] Між іншим, з родиною Брачі підтримував стосунки Мікеланджело (Ролан Р. Собрание сочинений.— М., 1933.— Т. 14.— С. 77).

[18] Широцкий К. Киев.— К., 1918.— С. 182. Див. також: Антонович Д. Скорочений курс українського мистецтва.— Прага, 1923.— С. 106.

[19] Петров Н. И. Историко-топографические очерки...— С. 204.

[20] Сборник материалов для исторической топографии Киева.— К., 1876.— Отд. 2.— С. 45.

[21] Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в.— М., 1896.— Вып. 2.— С. 76. Див. також: Стороженко А. В. О существовавших в Киеве римско-католических храмах // Eranos. Сборник материалов в честь проф. Дашкевича.— К., 1906.— С 249—250; Петров Н. И. Киевское латинское бискупство // Киевские епархиальные ведомости.— 1876.— № 16.— С. 500—501.

[22] Петров Н. И. Киевская академия во второй половине XVII в.— К., 1895.— С. 34—35.

[23] Відомо, зокрема, наскільки багато українська культура запозичила від тих же єзуїтів в організації освіти, мистецтві театру та й у граверстві. Так, жанр конклюзій-панегіриків, що з'явився в українському граверстві наприкінці XVII ст., виник і поширився у багатьох країнах саме завдяки традиціям єзуїтських навчальних закладів (Губер К. Иезуиты.—

уявляється думка про те, що плідними могли бути культурні контакти не лише мирного, [illegible] й антагоністичного характеру, зокрема, [illegible] умовах конфесійної конфронтації [24].

Дві гравюри у «Тератургімі» змальовують плани Ближніх і Дальніх печер лаври, на яких відтворено також досить довільно розміщені у просторі об'єкти — церкви, інші споруди, показано основні печерні ходи, вказано місця поховань іноків-подвижників, незадовго перед тим канонізованих Петром Могилою [25].

Збереглося й кілька варіантів пізніших зображень цих печер, що фіксують окремі зміни в архітектурі надпечерних храмів. Поява деяких з них була пов'язана [illegible] виданням лаврською друкарнею у 1661 та 1702 рр. (червень і грудень) «Патерика Печерського». Вирішення цих планів настільки декоративне, що з першого погляду вони сприймаються як килимовий візерунок. Лише при детальнішому розглядові виявляються численні деталі — архітектура, елементи пейзажу, побутові мотиви тощо. Перші з таких зображень належать Іллі і вміщені у виданні книги 1661 р. Парні зображення печер вирізав і Никодим Зубрицький у 1705 р. Їх вклеювали іноді у деякі видання «Патерика Печерського» 1702 р. (червневого) [26]. Вірогідно, що подібні плани видавали і для розповсюдження як станкових творів (на зразок картинок) серед прочан. Вірогідно, що саме для цього було надруковано плани печер, які намалював і вирізав 1703 р. Леонтій Тарасевич [27]. Йому належать всі ілюстрації до грудневого видання «Патерика Печерського» (1702) [28]. Утім у жодному [illegible] відомих примірників книги цих планів не виявлено.

Станкові зображення планів печер, близькі до Тарасевичевих, виконав десь у середині XVIII ст., можливо у Києві, талановитий гравер Йосиф Гочемський [29]. Відтворювали їх і російські та західноєвропейські майстри [30].

СПб., 1898.— С. 224; А л е к с е е в а М. А. Жанр конклюзий [illegible] русском искусстве конца XVII—начала XVIII в. // Русское искусство барокко: Материалы и исследования.— М., 1977.— С. 9). Ці заклади впродовж двох століть уважалися взірцевими [illegible] рівнем і обсягом викладання відповідних дисциплін в усій Європі. У часи Петра Могили, який, неухильно відстоюючи православ'я, [illegible] і певну віротерпимість, більше того, дотримувався деяких екуменічних ідей,— зрозуміло, у конктексті тогочасних історичних реалій (Б і л о д і д О. І., К р и м с ь к и й С. Б. Ідеї просвітництва [illegible] діяльності Петра Могили // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів.— К., 1988.— С. 92—93),— розкривалися можливості для культурних контактів між представниками різних релігій.

[24] Л и п а т о в А. В. Древнеславянские письменности [illegible] общеевропейский литературный процесс. К проблеме исследования литератур как системы // Барокко в славянских культурах.— М., 1982.— С. 66—67.

[25] Ф е д о р о в Г. Святые Древней Руси.— М., 1990.— С. 68.

[26] Б ы к о в а Т. А., Г у р е в и ч М. М. Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1689 — январь 1725 гг.— М.; Л., 1958.— С. 77—78.

[27] Р о в и н с к и й Д. Русские народные картинки.— СПб., 1881.— Кн. 4.— С. 486; С в е н ц и ц к а я В. И. Украинская народная гравюра [illegible] меди // Федоровские чтения. 1980.— М., 1984.— С. 110; С т е п о в и к Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароккo.— К., 1986.— С. 190—194.

[28] Ф о м е н к о В. М. Видання «Києво-Печерського Патерика» 1661 і 1702 років та їх ілюстратори.— К., 1990.

[29] [illegible] усіх працях з історії української гравюри цей майстер завжди називається почаївським, хоча працював він і в Києві, про що свідчить його підпис під естампом «Великомучениця Варвара [illegible] архистратиг Михаїл» (Р о в и н с к и й Д. А. Подробный словарь русских граверов.— СПб., 1895.— Т. 1.— С. 244). З Києвом пов'язано тематично кілька творів майстра.

[30] З о л о т о в е р х о в а И. И. Киев в иллюстрациях // Киев в фондах Центральной научной библиотеки Академии наук УССР.— К., 1984.— С. 104; Д о л г о в а С. Р. Неизвестный план киевских пещер // Панорама искусств. 9.— С. 294—299.

Для прочан лавра продукувала й численні гравюри із розмаїтими видами монастиря, його окремих споруд. Такі гравюри здебільшого друкували із середини XVIII ст. Переважно вони належали різцеві посередніх майстрів.

Найбільшу іконографію не лише серед лаврських будівель, а й узагалі поміж пам'яток давньої української архітектури має Успенський собор Києво-Печерської лаври. Це й зрозуміло. Зображення цієї лаврської святині служило своєрідною видавничою маркою монастирської друкарні. Його можна бачити на багатьох титульних аркушах книжок, що побачили тут світ. Перше зображення собору — воно ж перше в українському граверстві зображення реальної архітектурної споруди — міститься на вихідному аркуші виданої 1624 р. книги «Бесіди про діяння святих апостолів» Івана Золотоустого. У той час собор мав тільки дві бані. У такому ж вигляді споруду відтворено і на титулі видання 1628 р. «Царю Іустиніану главізны поучителны» диякона Агапіта, на згаданому плані з «Тератургіми».

Тут доречно зробити відступ, що має принципове значення для правильного підходу до аналізу й оцінки давніх граверних зображень архітектурних мотивів у цілому. Відомо, що однією з найхарактерніших особливостей української гравюри доби бароко [redacted] надзвичайна її декоративність. Адже художня мова гравюри була щедро запліднена найкращими традиціями образотворчого фольклору, міцно спиралася на них. Ця особливість, що надавала художньої неповторности українській гравюрі XVII—XVIII ст., своєрідно позначалася на образотворчій специфіці відтворення архітектурних мотивів. Так, прагнучи часом надати більшої мальовничости зображенню тієї чи іншої споруди, українські майстри іноді (це передусім стосується гравюри XVII ст.) грішили неточностями у передачі пропорцій, окремих об'ємів будівель, припускалися деяких спрощень у відтворенні окремих деталей, [redacted] часом щось і додавали від себе[31].

У той же час треба наголосити, що давня українська гравюра здебільшого доволі об'єктивно (досить порівняти різні одночасові зображення однієї й тієї ж пам'ятки) змальовували принципово важливі конструктивні особливості будівель. Більше того, за граверними зображеннями можна простежити досить послідовно історію різночасових перебудов споруд. Гравери дуже чутливо реагували на такі перебудови, чітко й оперативно фіксуючи їх. Так, зокрема, між 1654 і 1661 рр. було істотно реконструйовано Успенський собор. І вже на ксилографічній форті Іллі до «Патерика Печерського» (1661) зображено п'ятибанну споруду[32]. У 1670-х рр. у лаврі зведено нову дзвіницю, найвищу тоді [redacted] Україні. Це, мабуть, узагалі найграндіозніша пам'ятка української дерев'яної архітектури. У її формах втілено найкращі традиції національного дерев'яного будівництва того часу, щедро збагачені досвідом народної архітектури[33]. Детальне зображення дзвіниці (разом з Успенським собором і Троїцькою надбрамною церквою) відтворено на титулі до Акафістів (1677), позначеному монограмою *АК*.

[31] У форті до «Анфологіона» (1619) відтворено верхню частину (лише три бані) якоїсь споруди. Можливо, що автор гравюри (монограміст *ГГГР*) тут мав на меті зобразити навершя Успенського собору. Однак власне декоративне чуття спонукало його додати, для симетрії, до двох наявних бань ще і третю.

[32] Гусева А. А. Украинская графика первой половины XVII в. [redacted] собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина // Книга в России до середины XIX века.— Л., 1978.— С. 209; Пуцко В. Г. Киевские гравюры XVII в. как исторический источник // Федоровские чтения. 1980.— С. 80—81.

[33] Эрнст Ф. Л. Архитектура Киева XVII в. // Киев в фондах...— С. 31—33.

Про те, як дбали видавці та гравери про вірне сучасності відтворення архітектурних споруд, свідчить титул виданого 1693 р. Псалтиря. На той час проведено чергову перебудову собору [34]. На зазначеному титулі це відображено. Цікаво, що для цього титулу використано дошку згаданої раніше гравюри 1677 р. Старе зображення собору з дошки було знищене і замінене новим, хоча стара дата (1677) і монограма гравера (*АК*) були збережені [35]. Таким чином перероблено і форту Іллі до Акафістів 1663 р. Ту ж дошку, але вже з іншим зображенням собору вжито як титул до Акафістів 1693 р. Підпис Іллі, якого на той час, мабуть, вже не було серед живих, також збережено [36].

З інших найцікавіших зображень Успенського собору різних років на увагу заслуговують його відтворення на фортах до Апостола (1695) та Євангелія (1697) Феодора А., Служебника (1708) Марка Семенова, Псалтиря (1728) Аверкія Козачковського, «Мінологіона» (1718) Глікерія Баранецького, Апостола (1737) Григорія Левицького, Біблії (1758) Якова Кончаковського. На титулі останньої книги поряд із собором бачимо нову, вже кам'яну дзвіницю, яку звів Й.-Г. Шедель у 1731—1744 рр.

Цінне зображення Успенського собору, відновленого після пожежі 1718 р., дано на панегіричній конклюзії Г. Левицького на честь Іларіона Негребецького (1738). Воно вигідно вирізняється з-поміж подібних йому в гравюрі наявністю багатьох деталей декору храму. Докладністю характеризується на цій же гравюрі вид лаврської друкарні, завершеної будівництвом 1720 р. [37], що не потрапляв ще у поле зору вчених. Відоме відтворення цього будинку на титулі Біблії (1758) промовляє про низку змін у його зовнішньому вигляді. Це передусім стосується порталу, а також форм фронтонів. У 1772—1773 і у 1851—1856 рр. (після пожежі у лаврі) друкарню істотно перебудовано [38]. На розглядaній гравюрі зображено ще одну цікаву споруду, слід думати — митрополичий будинок, зведений на території монастиря 1727 р., вірогідно, Степаном Ковніром [39]. Утім, вказане зображення ще чекає на належно обгрунтовану атрибуцію.

Споруди Києво-Печерської лаври змальовано і на панегіриках Г. Левицького на честь Романа Копи (близько 1734—1736) та Рафаїла Заборовського (1739). На останній гравюрі також зображено західний фасад Софійського собору, іконографія якого до перебудов у XIX ст. дуже обмежена [40], і відтворено деякі інші київські храми [41].

---

[34] Килессо С. К. Киево-Печерская лавра // Памятники архитектуры и искусства.— М., 1975.— С. 32—33.

[35] Гусева А. А., Каменева Т. Н., Полонская И. М. Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.— М., 1981.— Вып. 2, т. 1.— Прил. № 1682, 1682-а.

[36] Там же.— № 1675, 1675-а.

[37] Титов Ф. Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры и других святынь и достопримечательностей Киева.— К., 1911.— С. 76.

[38] Пламеницька Є. М. Атрибуція споруди, зображеної на гравюрі 1758 р. // Українське мистецтвознавство.— К., 1969.— Вип. 3.— С. 142.

[39] Крицький Б. Архітектурно-будівельна діяльність Степана Ковніра // Питання історії архітектури та будівельної техніки України.— К., 1959.— С. 97.

[40] Каргер М. К. Древний Киев.— Т. 2.— С. 116—117 (помилково називає автором гравюри Д. Галяховського). Див. також: Січинський В. Архітектура...— Табл. 17, рис. № 4.

[41] Докладний аналіз архітектури на трьох згаданих панегіриках Г. Левицького див.: Фоменко В. Архитектура в гравюрах Григория Левицкого-Носа // Строительство и архитектура.— 1974.— № 4.— С. 35.

На окрему увагу заслуговують зображення лаврської архітектури, дані на деяких текстових ілюстраціях Л. Тарасевича до грудневого видання «Патерика Печерського» (1702). Серед них вид на монастир з боку Дніпра — один з найраніших прикладів національного пейзажу як самостійного мистецького жанру [42].

Цікаву іконографію у гравюрі має визначна пам'ятка української архітектури — будинок Києво-Могилянської академії на Подолі. Перше відоме його зображення дано в панегірику на честь Прокопія Колачинського, яке виконав на міді Іван Щирський близько 1697—1702 рр. На гравюрі відтворено двоповерхову споруду. Це дало привід для помилкового твердження про існування на час створення гравюри двоповерхового академічного корпусу [43]. Однак, як відомо, будівництво нової, мурованої, споруди закладу було розпочате 1703 р. При цьому спочатку звели одноповерховий будинок. Вірогідно, що джерелом для зображення споруди І. Щирському прислужився якийсь її нездійснений проект [44]. У 1732—1740 рр. Й.-Г. Шедель будинок реконструював, було зведено другий поверх. Як видно на зображенні південного фасаду академічного корпусу на згадуваному панегірику Г. Левицького на честь Р. Заборовського, по довжині обох поверхів споруди розміщено відкриті аркади, позначені рисами архітектури раннього Відродження. На час створення гравюри ще не було добудовано конгрегаційну церкву, яка на гравюрі зображена завершеною. Вірогідно, що автор твору також скористався з абрису споруди, копія якого (з проектом церкви) дійшла до нашого часу в репродукції.

Зображення завершеного будівництвом корпусу є на унікальній гравюрі, яку ще не використовували історики архітектури [45]. Вона вміщена в рукопису ієромонаха Серапіона Множинського-Каянова «Путник об богоспасаемого града Киева... до Иерусалима» (1751) [46]. Маємо тут дуже детальне відтворення того ж південного фасаду будинку, який, починаючи з другої половини XVIII ст., неодноразово перебудовувано. Зокрема, мабуть, у цей час арки першого поверху були підсилені стовпами. Істотно постраждав будинок під час пожежі 1811 р. Внаслідок реставраційних робіт було змінено форму верхньої частини конгрегаційної церкви, а також даху, що набув класицистичного характеру. У 1860—1870-х рр. закладено аркади обох поверхів. У такому вигляді будівлю можна побачити тепер [47]. Отже, унікальна гравюра з рукопису 1751 р.— важливий документ, що дає змогу відтворити вигляд академічного корпусу, який побудував Й.-Г. Шедель. Її значення істотно зросте, якщо постане справедливе питання про надання цій славетній споруді первісного вигляду.

---

[42] Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.—К., 1978.— С. 258—259.

[43] Голубев С. Старый корпус Киевской академии (Мазепин).— К., 1913.

[44] Голубцов А. К. К вопросу о старых академических тезисах и их значении для археологии // Богословский вестник.— 1903.— Июль-авг.

[45] Гравюру опубліковано: Фоменко В. М. Києво-Могилянська академія та її роль у розвиткові українського образотворчого мистецтва // Народна творчість та етнографія.— 1981.— № 4.— С. 29. Припущення, що авором цієї гравюри був Г. Левицький (Попов П. Матеріали до словника українських граверів // Українська книга XVI—XVII—XVIII ст.— К., 1926.— С. 287), потребує додаткової аргументації.

[46] Зберігається у Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН України.

[47] Горбенко Є. В., Нельговський Ю. П. Реконструкція будинку Київської академії (XVIII ст.) // Вісник Академії будівництва і архітектури.— 1962.— № 1.— С. 18—20.

Підсумовуючи, треба відзначити, що численні зображення архітектурних мотивів на старих київських гравюрах становлять у межах цього виду українського мистецтва оригінальне жанрове явище. Виконані звичайно на високому художньому рівні, вони істотно збагатили образний зміст багатьох творів. Немало з таких зображень усе ще чекає на поглиблене систематичне дослідження. Аналіз їх у зіставленні з малюнками сучасників, архівними матеріалами, спогадами очевидців, поза сумнівом, сприятиме істотному збагаченню нашого знання про українську архітектуру, її стилістичну еволюцію, розширить можливість для комплексної оцінки розвитку культури України цього надзвичайно цікавого і вивченого ще недостатньо відтинку її історії.

Утім, сказаним не обмежується значення гравірованих архітектурних зображень. Деякі з них тогочасні живописці вживали як взірці для створення власних композицій [48]. Архітектурні мотиви на київських барокових гравюрах творчо переосмислено у деяких творах Георгія Нарбута, який був добре обізнаний з ними [49]. Думаємо, зокрема, що, створюючи свої «архітектурні фантазії», митець, крім інших джерел [50], використовував враження від фантастичних краєвидів на давніх київських гравюрах, багато з яких сповнені загадковости, позначені розмаїтими настроями. Саме такі ландшафти бачимо на окремих гравюрах Іллі, І. Щирського, Л. Тарасевича, Г. Левицького, Макарія. У деяких малюнках Г. Нарбута можна спостерігати й майже пряме образотворче цитування архітектурних мотивів з деяких гравюр київських майстрів. Так, зображення церкви на обкладинці журналу «Наше минуле» (1918, № 1) дуже близько нагадує таке ж на панегіричній гравюрі Іларіона Мигури на честь гетьмана Івана Мазепи (1706). Зображення будинку Києво-Могилянської академії із згаданої гравюри Г. Левицького 1739 р. використано при створенні малюнка до літери А з «Української абетки». Орнаментальна рамка на одному з українських грошових знаків, створених за проектами Г. Нарбута, нагадує рамку на гравюрі *ЛТ* із зображенням плану Києва 1638 р. [51] І справа не обмежується лише фактами таких запозичень, перелік яких можна було б продовжити. Митець зумів тонко відчути неповторність художньої мови київської барокової гравюри і своєрідно інтерпретувати її у рамках нової стилістичної системи — модерну, його українського варіанта.

Valentyn FOMENKO

ARCHITECTURE IN KYIVAN ENGRAVINGS IN THE 17th—18th cc.

Architecture was quite characteristic of the Ukrainian engravings of the 17 th—18th cc. It is most widely represented in the works of Kyiv school. Versatile engravings are to be found in numerous illustrations to the books which came out at the Publishing House of Kyiv-Pechers'k Lavra as well as panegirical imprints. Sometimes they depict scenes from folklore. Alongside of

[48] Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква.— К., 1970.— С. 126—128.
[49] Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут.— Л., 1985.— С. 65—66.
[50] Там же.— С. 192—193.
[51] Бойко А. Нарбутів «гріх» // Пам'ятки України.— 1990.— № 3.— С. 12.

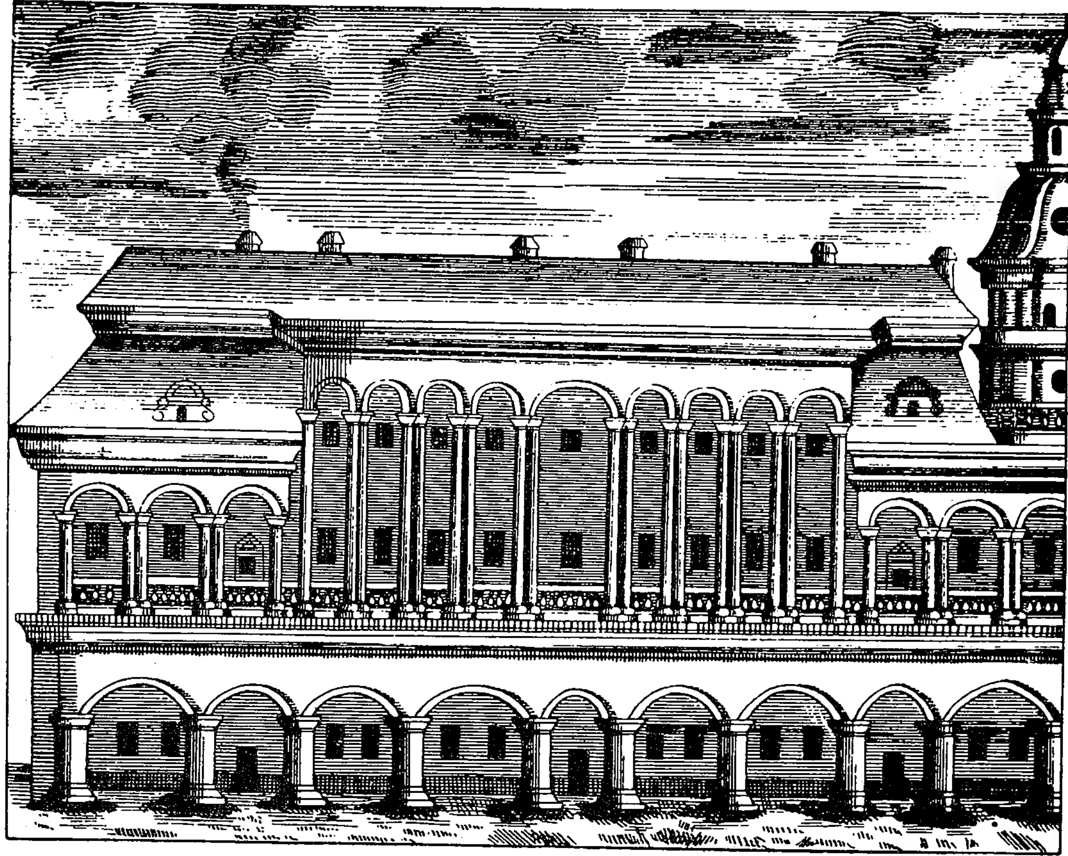
Монограміст *АК*. План Києва. *1638 р. Деревоpіз*

Титульний аркуш до книги Івана Золотоустого «Бесіди про діяння святих апостолів». *1624 р. Дереворіз*

Ілля. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
1661 р. Дереворіз

Монограміст *АК*. Титульний аркуш до «Псалтирі».
1693 р. Дереворіз

І. Щирський. Панегірик на честь Прокопія Колачинського.
Близько 1697—1702 р. Мідьорит



Г. Левицький. Києво-Могилянська академія. Фрагмент панегірика на честь Рафаїла Заборовського. *1739 р. Мідьорит*

being an intrinsic feature in the works of many wood-cutters and copperplate masters such engravings may often be regarded as early samples of landscapes in Ukrainian arts.

Architectural elements in ancient Kyivan engravings depict true historical buildings, topographic sketches of certain localities restoring the appearance of former buildings and imagined architectural landscapes. Having been cut by the top chiselers of the period their engravings are quite often of very high artistic value. They also offer a possibility to trace the architectural history of quite a number of outstanding buildings and mould our image of many others that for various reasons have not been preserved. Thus, what is depicted in the engravings is of extreme value for the renovation of old buildings and the restoration of the lost ones. The engravings in question also served as a model for the printers of the 18 th c., including H. Narbat.

Богдан ПОСАЦЬКИЙ

РЕКОНСТРУКЦІЯ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ: СПАДЩИНА І СУЧАСНІСТЬ

(З досвіду післявоєнного сорокаліття)

Західні області України* належать до регіонів з густою мережею міських поселень, які розвивалися протягом тривалого часу. Деякі з них, наприклад, Белз, Володимир-Волинський, Буськ, Галич, Звенигород, Луцьк, Теребовля, Ужгород, були відомими осередками вже в часи Київської Руси. Та основна маса міст Галичини, Волині й Закарпаття розвинулася століттями пізніше **.

Завдяки тривалому еволюційному розвитку всі західноукраїнські міста зберегли в тій чи іншій мірі цінне планування і забудову, елементи історичного ландшафту.

Міста — давньоруські осередки поєднують на сьогодні первісні елементи X—XIII ст. з накладеними на них пізніше міськими структурами європейського типу і становлять унікальні історико-містобудівельні комплекси. Міста, сформовані у XIV—XVII ст., загалом зберегли міські центри здебільшого регулярної побудови. Тут можна згадати Львів і Дрогобич, Станіслав і Рогатин, Броди і Дубно, Жовкву і Коломию. Багато міст розвивалося в оточенні різноманітного ландшафту, що сприяло формуванню мальовничих ансамблів, як це маємо у Кременці й Бучачі, Теребовлі й Скалі-Подільській, Збаражі й Бережанах, Острозі й Ужгороді.

Західноукраїнські міста розвивалися нерівномірно, колишні столиці, наприклад Володимир-Волинський, Галич, Звенигород, з часом втратили колишнє значення. Уже кілька століть тому головним містом регіону став Львів, у місті сформувався і зберігся унікальний історико-архітектурний комплекс. Сьогодні Львів перевищує за величиною сусідні обласні центри у три — сім разів, хоч інші міста мають вищу динаміку зростання (див. таблицю 1).

Зрозуміло, що саме збережена історико-архітектурна спадщина істотно визначала головні напрями реконструкції міст регіону протягом післявоєнного сорокаліття. З другого боку, на архітектурних заходах позначилися загальні тенденції післявоєнної архітектурної творчости, які у розглядуваний період двічі радикально змінювалися.

---

* Волинська, Закарпатська, Івано-Франківська, Львівска, Рівенська, Тернопільска, Чернівецька.

** У регіоні близько 110 історичних міст.

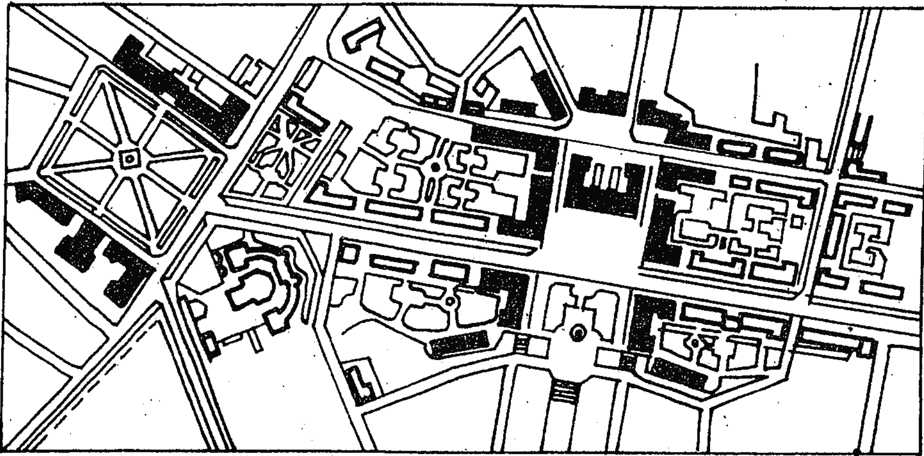
У безпосередньо післявоєнний час, який охоплює 1945—1955 рр., радянська архітектура була підпорядкована постулатам освоєння класичної спадщини, починаючи від окремих архітектурних форм і закінчуючи містобудівельними вирішеннями. Такий підхід передбачав формування симетрично-осьових містобудівельних композицій із забудовою парадного характеру в центрах міста. При цьому певною мірою використовувано наявні містобудівельні структури, а збережені пам'ятки архітектури здебільшого входили в нові ансамблі.

У 1950-х рр. основні реконструктивні заходи проводили в обласних центрах, у яких формувалися нові громадські осередки. Тоді були закладені загальноміські центри в Тернополі, Луцьку, Рівному. Згідно з генеральними планами розвитку Тернополя, Дрогобича, Рівного, Станіслава (з 1962 р.— Івано-Франківськ), Луцька, центри міст передбачено формувати вже на освоєних раніше територіях, що виконували центральні функції [1].

У Тернополі, де руйнування сягали 85 відсотків, був сформований новий центр міста через збереження деяких елементів історичної міської структури і включення пам'яток архітектури в композицію нової забудови. Значним здобутком тогочасного проекту реконструкції Тернополя слід вважати, крім того, розкриття міського центру на озеро і створення тим самим передумов для його візуального поєднання з іншими територіями міста (що знайшло підтвердження через два десятиріччя).

Новий громадський центр лінійної форми з двома площами почав формуватися у Луцьку поряд з історичним міським ядром. Тут також маємо його візуальне розкриття на старе місто і долину річки Стиру.

Архітектурно менш виразна ситуація склалася у Рівному, оскільки новий центр міста формувався практично тільки новою забудовою на рівни-



Луцьк. Схема планування території громадського центру, сформованого у 1950-х рр. (за А. Станіславським)

[1] Станиславский А. И. Планировка и застройка центров малых городов.— К., 1960.— С. 46.

ні, [redacted] історична структура міського плану була ліквідована ще на зламі XIX і XX ст.

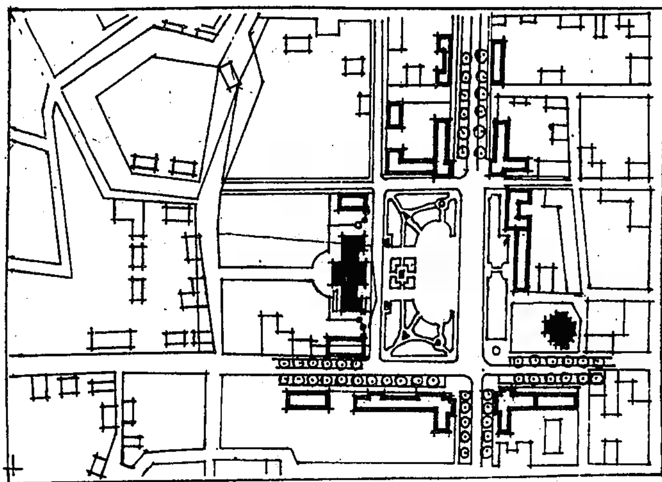
У тих обласних містах, у яких історичне архітектурне середовище загалом збереглося, центри реконструйовано спочатку через заповнення вільних ділянок, їх «пломбуванням». У 1950-х рр. такі «пломби» (розмірами від окремого будинку до невеликого кварталу) з'явилися у центрах Львова, Ужгорода, Івано-Франківська.

Щодо Ужгорода, то, згідно з тогочасним генеральним планом розвитку міста, передбачалося перенести загальноміський центр на лівий берег Ужа, бо, на думку авторів генплану, старий центр середньовічного міста реконструювати було недоцільно [2].

Наприкінці 1940-х рр. розроблено досить багато проектів реконструкції центрів малих міст. Зокрема, близько двадцяти таких проектів складено для районних центрів Львівщини у 1946—1947 рр. Їх об'єднує подібна творча манера використання класичних архітектурних форм, однак є відмінності в розумінні спадкоємности [redacted] розвитку містобудівельних утворень. В одних містах автори проектів рекомендували зберегти провідну роль у композиції міста історичних площ, як це передбачалося для Жовкви і Буська. В інших містах — Бродах, Золочеві, Радехові — пропонувалося сформувати нові площі, надавши їм чільне місце в композиції центру.

Однак згадані та подібні до них розробки для Рави-Руської, Сокаля, Яворова не були втілені в життя.

Після 1955 р. творчі орієнтири радянської архітектури радикально змінилися. Проголошено курс на індустріалізацію будівництва, повсюдне застосування збірних залізобетонних конструкцій, перехід до масової забудови за типовими проектами. На практиці це призвело до спрощеного розв'язання архітектурних проблем, уніфікації забудови та схематизації планувальних вирішень, нехтування історико-архітектурної спадщини.



Броди. Схема плану ділянки нової головної площі за проектом 1947 р.

[2] Станиславский А. И. Планировка...— С. 53.

Після 1960 р., коли вже склалася нормативна база, яка регламентувала планування і забудову міст згідно з новим директивним напрямом радянської архітектури, почалася розробка «другого покоління» генеральних планів міст.

Основну увагу тоді зверталося на освоєння нових міських територій та їх забудову за типовими проектами. Характерно, що для міст різної величини однаково проектували мікрорайони п'ятиповерхової забудови. Щодо формування загальноміських центрів обласних міст, то для Тернополя, Луцька, Рівного нові генеральні плани, загалом беручи, розвивали основні ідеї попередніх. Наприклад, для Ужгорода далі передбачалося розвивати центр міста на лівому березі Ужа.

У 1960-х рр., унаслідок форсування розвитку промисловости, найбільші темпи зростання мали два міста Західної України — Рівне та Івано-Франківськ (див. таблицю 1), а перше з них мало до того ж найбільший приріст населення серед обласних міст України.

Центр Рівного формувався через нове планування і забудову історичної міської території з розгалуженою мережею вулиць і площ регулярного характеру і наданням їй нового просторового масштабу, властивого забудові 1960-х рр.

Центр Івано-Франківська зберіг історичну планувальну структуру, однак частину забудови зараховувано до малоцінної, а деякі будинки були втрачені раніше. Природно, що тут важливим стає доповнення забудови, «пломбування» ділянок новими будинками. Декілька таких «пломб» з намаганням надати їм роль акцентів у композиції центру міста було збудовано. Однак властиві тому часові спрощені архітектурні форми будівель та їх невідповідні оточенню об'єми створили радше дисонанси, ніж акценти, чого прикладом може служити прибудова до будинку головпоштамту.

У той же час почалося формування нової загальноміської магістралі Львова — вулиці імени 700-річчя Львова, яка продовжувала напрям головної вулиці міста. Однак великі громадські будинки (готелю, кінотеатру, обчислювального центру) розміщувано без урахування історичної планувальної структури центру міста та без спроб досягти композиційного поєднання нового зі старим.

Генеральні плани «другого покоління» були складені і для малих міст, практично для всіх районних центрів. Ці документи передбачали досить радикальний підхід до сформованих міських структур: розширення вулиць, збільшення кварталів, будівництво об'їзних вулиць або доріг для усунення транзитного транспорту з центрів та їх дальший розвиток, наприклад, для Бережан, Бродів, Дубна, Збаража, Золочева, Коломиї, Острога, Рогатина, Старого Самбора. Розвиток нових центрів планували для Буська, Галича, Бучача, Борщова, Нестерова (Жовкви), Теребовлі. Як видно з наведеного вибіркового переліку, врахування історико-архітектурних цінностей у цьому виборі не відігравало істотної ролі.

У багатьох малих містах — районних центрах почалося формування нових громадських осередків будівництвом адміністративних та торгових будинків. Прикладом може служити нова площа у Кременці, що прилягає до головної вулиці міста і завдяки узгідненому масштабу нової і старої забудови та дотриманню відповідних відстаней до історико-архітектурних домінант сприймається як логічне доповнення історичного центру міста.

Броди. Схема планування історичного осередку міста:
А — ділянка нової головної площі за проектом 1947 р.; Б — ділянка п'ятиповерхової забудови 1960-х рр. Порушення охоронної зони пам'ятки архітектури

Подібним чином доповнили сформоване архітектурне середовище нові громадські будинки у центрах Берегова, Теребовлі, Дубна, Радехова, Коломиї — вони стали новими доповненнями (а деколи й акцентами), у цілому підпорядкованими просторовій композиції даного міста.

З другого боку, різке вторгнення у простір малого міста типової п'ятиповерхової житлової забудови призвело до усунення «з поля зору» історичної архітектури, як це було в Рогатині, Зборові, Бродах. Крім того, у Бродах така забудова ділянок в історичному центрі міста, згідно з директивними вимогами «вільного планування», порушила регулярну структуру історичної міської території. Було завдано великої шкоди цінній пам'ятці містобудування доби Відродження на західноукраїнських землях.

У той час траплялися випадки прямого руйнування пам'яток архітектури в Нестерові, Сокалі, Бережанах. Наприклад, у Нестерові зруйновано міські ворота, як будівлю, що заважала транспортному рухові (відбудовані 1990 р.).

Особливо гостро проблема спадкоємности розвитку історичних міських структур постала в містах, у яких збереглися елементи давньоруського містобудування. Унаслідок нерозуміння виняткової цінности в західноукраїнському регіоні міських утворень часів Київської Руси, в Буську, Володимирі-Волинському, Галичі, Звенигороді їх території безсистемно забудовувано випадковими спорудами, змінювано напрями історичних шляхів, рельєф окремих ділянок тощо. На жаль, ця тенденція багато в чому зберігається і надалі.

Мовлячи про реконструкцію західноукраїнських малих міст до середини 1970-х рр., можна твердити, що головною причиною малих обсягів здійснених реконструктивних заходів та їх фрагментарности був загальний низький рівень економічного розвитку малих міст. У значній мірі показником цього можуть служити вибіркові дані про чисельність населення малих міст п'яти областей (див. таблицю 2). Статистика свідчить, що багато міст не досягли на 1970 р. стану населення з 1910 р., наприклад Богородчани, Броди, Буськ, Бучач, Галич, Городенка, Городок, Нестеров, Острог, Рава-Руська. Лише окремі малі міста (з наведених у таблиці 2) мали тоді тенденцію до зростання населення, наприклад Бережани, Долина, Жидачів.

На початку 1970-х рр. зроблено перші спроби науково проаналізувати й осмислити проблеми реконструкції західноукраїнських міст. Принципові положення функціонально-планувальної організації центрів історичних міст були розглянуті в роботі Л. Скорик [3]. Проблеми визначення містобудівельної типології історичних міст регіону й окреслення значущости історико-архітектурної спадщини [redacted] реконструкції цих міст становили зміст роботи автора статті [4]. У сферу наукових досліджень входять також проблеми включення промислових об'єктів у композицію історичного великого міста [5].

З досвіду розвитку малих міст у 1970-х рр. заслуговує на увагу реконструкція Хуста. Тут побудовано досить багато, як на мале місто, громадських і житлових будинків, які змінили архітектурний вигляд його центру і надали йому дещо більшого масштабу. При цьому вдалося зберегти історичну планувальну структуру, [redacted] також характерну для образу міста домінантність замкової гори. Доволі тактовно увійшли в міське середовище панельні житлові будинки середньої поверховости, споруджені угорськими будівельниками. Прокладення об'їзної автодороги дало змогу вивести з міста транзитний рух і створити в центрі передумови для відновлення пішохідних шляхів. Слід також відзначити високий рівень робіт з упорядкування й озеленення міста.

У районних центрах триває будівництво нових адміністративних будинків, які тиражували один архітектурний мотив — симетричну побудову площини головного фасаду з підкресленими вертикальними членуваннями. Приклади можна побачити в центрі Бережан, Жидачева, Нестерова, Острога. Такі будинки, маючи риси певного «офіційного стилю», вносили у просторове середовище малого міста новий масштаб, не завжди сумірний з історично сформованою забудовою.

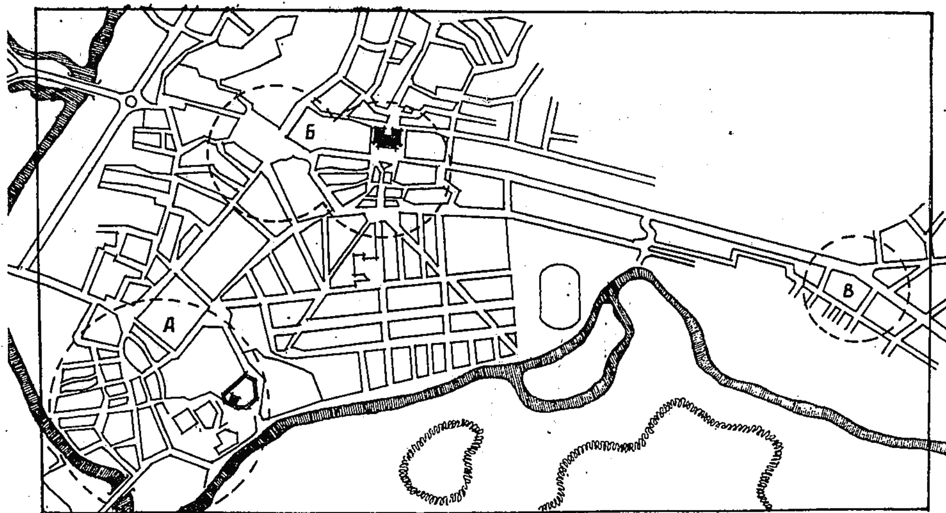
Набуває втілення специфічна форма збереження архітектурної спадщини [redacted] містах — історико-архітектурний заповідник. Такі заповідники організовано у Луцьку і Львові (з філією у Нестерові). Можна згадати також про створення у Львові та Ужгороді заповідників дещо іншого характеру — музеїв дерев'яної архітектури просто неба.

---

[3] Скорык Л. П. Принципы формирования общегородских центров реконструируемых исторически сложившихся городов западных областей Украинской ССР: Автореф. дис. ... канд. архит.— К., 1972.— 20 с.

[4] Посацкий Б. С. Историко-архитектурные комплексы [redacted] ансамблевом решении современных городов: (На опыте реконструкции малых [redacted] средних городов западных областей УССР): Автореф. дис. ... канд. архит.— Вильнюс, 1972.— 23 с.

[5] Илгунас А. Ю. Исследование композиционной значимости промышленных предприятий в исторически сложившемся городе: (На примере Львова): Автореф. дис. [redacted] канд. архит.— М., 1974.— 21 с.



Луцьк. Схема планування центральної частини міста:
А — історичний осередок; Б — громадський центр, сформований у 1950—1960-х рр.; В — громадський центр, що формувався у 1980-х рр.

Наприкінці 1970-х рр. стало зрозумілим, що повсюдна уніфікація нової забудови, до того ж втиснута у примітивні архітектурні форми, більше не задовольняє суспільство. Надання відповідного рангу в образі міста архітектурній спадщині стали вважати одним з важливих шляхів збагачення простору міського середовища. Тоді ж знову звернулися до реконструкції головних вулиць і площ — традиційного «обличчя міста».

Близька до завершення композиція головної вулиці Луцька (формування її почалося у 1950-х рр.), яка поєднує три площі. Простір нової площі формується великими громадськими будинками загальноміського значення (Будинок Рад, Будинок культури, будинок проектних організацій) та багатоповерховою житловою забудовою. Значна увага тут звернута на композицію забудови та впорядкування території.

Серед робіт з реконструкції площ заслуговують на увагу реконструктивні заходи в Бережанах, Дрогобичі, Жидачеві, Самборі.

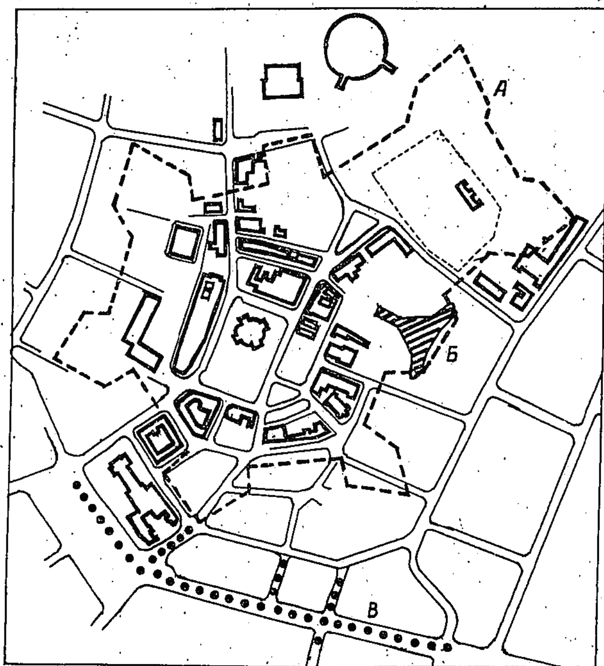
Найвиразнішого архітектурного образу досягнуто реконструкцією площі у Дрогобичі, у композиції забудови якої можна простежити архітектурні тенденції різних періодів. Тут і конструктивізм 1930-х рр. (північна сторона), і спрощена геометрія архітектури кінця 1960-х рр. (західна сторона), і, накінець, виразне пластичне трактування традиційних мотивів у архітектурі 1980-х рр. (південна сторона). Можна сказати, що забудова 1930-х рр. послужила основою відліку просторового масштабу для подальших реконструктивних заходів. Хоча реконструкція площі тривала майже півстоліття, дотримання певного просторового масштабу дало змогу уникнути композиційного протиставлення забудови різних її частин.

Однак не можна не згадати і про нехтування історичного середовища. Реконструкція ринкової площі в Нестерові, проведена без належного врахо-

вання історико-архітектурного контексту, спотворила вигляд відомого ренесансного міського ансамблю. Тепер планується поновна реконструкція площі.

Період 1980-х рр. примітний впровадженням у практику реконструкції центрів історичних міст пішохідних зон. Перші пішохідні зони в регіоні були запроваджені в малих і середніх містах Закарпаття — Мукачеві, Берегові, Виноградові, Тячеві. Найбільше розвинута пішохідна зона в центрі Берегова, яка обслуговує загальноміський торговий центр. У багатьох містах формування пішохідних зон почато адміністративним обмеженням транспортного руху. Така ситуація у центрах Львова, Тернополя, Чернівців, Луцька, Ужгорода, Дрогобича та інших міст.

Можна говорити про планомірне формування пішохідної зони на прикладі центру Івано-Франківська. Реалізована її перша черга — вулиця, що пов'язує важливі вузли центру. Для спорудження пішохідної вулиці був проведений значний обсяг робіт з інженерної підготовки території. Змінено поперечний профіль вулиці, споруджено суцільне тротуарне покриття, відремонтовано фасади будинків, прокладено підземні інженерні мережі, проведено інші роботи з упорядкування території. Виготовлено світильники, лави, квітникові вази, оновлено оформлення вітрин. Новим акцентом композиції вулиці став будинок-«пломба», характерний контрастними архітектурними формами при загальному масштабному поєднанні з оточенням.



Івано-Франківськ. Схема планування центру міста:
А — контур міських укріплень XVII ст.; Б — різке порушення історично сформованого просторового масштабу внаслідок будівництва адміністративного будинку. Початок 1980-х рр.; В — перша черга пішохідної зони. Середина 1980-х рр.

Подібного характеру набула також одна з вулиць у центрі Луцька — єднальна ланка між історичним ядром і головною вулицею міста. Фактично пішохідною зоною стало історичне ядро Луцька, оскільки основні транспортні вулиці огинають його, що дало можливість усунути транзитний рух.

Суперечлива ситуація склалася у центрі Львова. З одного боку, пішохідний рух є органічним атрибутом історичного осередку міста, значна частина якого з 1975 р. має статус заповідника. З другого боку, взаємне накладання у центрі міста мереж пішохідного і транспортного руху створило гостроконфліктну ситуацію. Усунення (чи обмеження) транспортного руху навіть з частини центру (історичного осередку) є складною проблемою внаслідок переважно радіальної побудови вуличної мережі міста. Крім того, ця проблема не може розглядатися тільки як транспортне питання, а потребує комплексного розв'язання з урахуванням багатьох чинників, у контексті дальшого розвитку системи загальноміського центру Львова. Мається на увазі формування поліцентричної структури загальноміського центру, а тим самим, розширення його меж і вдосконалення територіального розподілу міських функцій *.

У 1980-х рр. досить великого поширення набули архітектурні прийоми, які мали на меті надати забудові певних регіональних рис, переламати більш ніж двадцятирічну монополію спрощених форм. Наприклад, масово застосовувано односхилі чи багатосхилі дахи і декоративні дашки з черепичною покрівлею. Цей прийом став ніби атрибутом регіональности в архітектурній композиції, зокрема, у громадських будинках. Прикладами можуть служити Будинок меблів у Львові, готель у Дрогобичі, торговельний центр у Надвірній, лікарня в Івано-Франківську, а також численні дитячі садки в багатьох містах регіону.

Отже, розглянувши в загальних рисах процес реконструкції міст Західної України в післявоєнний час, можемо підбити деякі підсумки.

Реконструкція проходила в руслі властивих радянській архітектурі директивних тенденцій, пов'язаних з суспільно-економічним розвитком тодішньої держави. Зокрема, досить негативну роль відіграла концепція посиленої індустріалізації Західної України, наслідком якої були невиправдано швидке зростання великих міст (особливо Львова) і стагнація малих. Водночас намагання зрівняти малі міста з великими в характері планування, забудови і впорядкування створило для більшости міст регіону ситуацію «вічного бігу навздогін».

Набуло поширення нігілістичне ставлення до історично сформованих міських структур як до таких, що заважають здійснювати нове будівництво. Цьому сприяла також монополізація проектування і будівництва, орієнтація на кількісні показники, фактичне позбавлення громадськости впливу на формування міського середовища. Найхарактерніший з цього погляду період 1960-х—початку 1970-х рр., тобто час «усунення надмірностей в архітектурі».

Ті позитивні результати, яких вдалося досягти, отримані переважно всупереч директивним вказівкам, а не завдяки їм.

Проблема дальшої, перспективної реконструкції сьогодні постає у західноукраїнських містах у новому світлі — у контексті загальної тенденції

* Розгляд сукупности проблем реконструкції Львова виходить за рамки нашої статті.

активізації та гуманізації громадського життя, відродження і розвитку національних і регіональних традицій також і в архітектурі.

Йдеться про якісно новий етап у розвитку міст Західної України, коли вперше після тривалого часу складаються умови для об'єктивно обгрунтованого підходу до реконструкції міст. Насамперед, це вимагатиме розширеного вивчення містобудівельного потенціалу населених місць, зокрема їх історико-архітектурної спадщини, систематизації та популяризації цих відомостей серед спеціалістів та громадськости. Дійових змін на краще в розвитку і реконструкції міст Західної України можна чекати, якщо всі причетні до цього усвідомлять, що саме історико-архітектурна спадщина є тією містобудівельною основою, на яку треба спиратися як у сучасному, так і в перспективному розвитку міст.

Передумова здійснення цієї засади — демократизація процесу розробки і прийняття містобудівельних вирішень, формування розвитку кожного міста відповідно до його конкретних потреб і потенційних можливостей.

Таблиця 1

Чисельність населення міст (обласних центрів) та кількість пам'яток архітектури

Місто	Населення у тис. чол.*						Пам'ятки архітектури**	
	1910	1939	1959	1970	1979	1989	місто	область
Івано-Франківськ (до 1962 — Станіслав)	64	64	66	105	150	214	5	84
Луцьк	20,2 (1903)	99	57	96	141	198	26	117
Львів	196	340	441	553	667	790	220	301
Рівне	34,2 (1913)	43	56	116	179	228	2	64
Тернопіль	35	50	52	85	144	205	4	105
Ужгород	20,6 (1920)	-	47	65	91	117	8	82
Чернівці	85	106	152	187	219	257	16	51

* Дані за: Orłowicz M. Przewodnik po Galicji.— Lwów, 1919; Географія УРСР: Навчальний посібник.— К., 1982.— С. 56; Українська РСР у цифрах у 1987 р.— К., 1988.— С. 101; Правда.— 1989.— 24 апр.

** Дані за: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: (Иллюстрированный справочник-каталог): В 4 т.— К., 1983—1986.

Примітка: Протягом 1987—1989 рр. статус пам'яток архітектури надано багатьом будівлям, однак на час написання статті цих даних ще не опубліковано.

Таблиця 2

Чисельність населення малих міст (районних центрів) та кількість пам'яток архітектури

Місто	Перша згадка	Населення у тис. чол.*			Пам'ятки архітектури**	
		1910	1970	1989	місто	район
Белз	1030	6,1	2,7	2,7	4	—
Бережани	1375	13,1	13,5	17,9	7	8
Богородчани	1441	5,0	2,7	5,3	3	2
Броди	XIV ст.	18,0	13,5	24,0	4	16
Буськ	1097	8,0	6,0	8,5	2	13
Бучач	1397	13,0	11,4	14,3	8	7
Володимир-Волинський	988		25,0	40,9	8	7
Галич	1113	5,2	4,8	6,0	2	4
Городенка	XII ст.	12,0	8,0	12,1	1	6
Городок	1213	13,0	11,8	15,1	4	9
Гусятин	1559	6,0	2,4	6,4	3	6
Долина	X ст.	9,3	11,2	21,0	1	—
Жидачів	1164	4,0	10,4	11,2	—	4
Золочів	1441	13,0	13,1	22,5	4	16
Нестеров (Жовква)	1368	9,6	9,2	12,4	27	23
Острог	1100	19,4	10,8	12,9	7	9
Рава-Руська	1445	12,0	6,7	8,9	3	—

* Дані за: Orłowicz M. Przewodnik po Galicji.— Lwów, 1919; Історія міст і сіл УРСР.— К., 1968—1971; Ковтун В. В., Степаненко А. В. Города Украины: (Экономико-географический справочник).— К., 1990.

** Дані за: Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: (Иллюстрированный справочник-каталог): [redacted] 4 т.— К., 1983—1986.

Примітка: Міста Белз і Рава-Руська не є районними центрами.

Bohdan POSATS'KYI

THE RECONSTRUCTION OF CITIES IN WESTERN UKRAINE: HERITAGE AND THE PRESENT (A retrospective of the last 40 years)

In the post-war reconstruction of cities in Western Ukraine the attitude to the heritage was changing according to the general architectural trends. In 1945—1955 the dominant tendency was that of accepting the classical heritage, the major attention being paid to the monuments of architecture. The centre of Ternopil' was rebuilt, accordingly, the construction of [redacted] new centre of Luts'k was launched. A number of projects for reconstruction of the centres of small towns was worked out but they never came into effect. During the sixties and seventies a massive typecast industrial and residential construction on the outskirts of cities became predominant. The historical heritage becoming of secondary importance. New overall construction schemes for virtually all the cities of the region encompassing their dynamic progress based on the development of industry were elaborated. The regional centres of Ivano-Frankivs'k, Luts'k, L'viv, Rivne, Ternopil', Chernivtsi, Uzhhorod were growing first and foremost. Smaller towns weve developing rather slowly, their historical heritage being largely neglected.

In the eighties the pedestrian zones were inserted into the centre of Iwano-Frankiwsk, Luts'k, Berehovo, Zhovkva. Regiönal architectural forms and details based on local tradition and heritage were introduced.

Валентин ФОМЕНКО

АРХІТЕКТУРА ■ КИЇВСЬКІЙ ГРАВЮРІ XVII—XVIII СТОЛІТЬ

Однією з прикметних рис давньої української гравюри — книжкової та станкової — є наявність у багатьох її творах численних архітектурних мотивів. Зображення їх, чимало з яких належать різцеві найкращих майстрів свого часу, знаходимо на дереворізах і мідьоритах, виконаних у Львові, Чернігові, Почаєві, Бердичеві, Уневі тощо. Київська школа барокової гравюри не становить тут винятку. Більше того, будучи найпотужнішим в Україні центром граверства в XV—XVIII ст., Київ дав, мабуть, найбільше творів, до композицій яких введено зображення архітектури, трактовані художньо досконало і творчо розмаїто. Любов українських майстрів до таких зображень органічно вписується у коло мистецьких уподобань тієї доби. Велику увагу відтворенню різних «ландшафтів» виявляли й тогочасні живописці [1]. Це було природним наслідком типового для майстрів бароко тяжіння до створення багатогранної й цілісної картини дійсности у всьому багатстві її проявів.

За своїм характером архітектурні мотиви на київських (як і загалом — українських) гравюрах можна поділити на три основні групи. До першої належать фантастичні архітектурні краєвиди, що їх бачимо на численних гравюрах різного типу. Будучи істотним елементом оточення, у якому відбувається та чи інша подія або ж змальовується певний персонаж, такі, часто перспективно заглиблені, краєвиди не тільки відігравали активну роль у побудові композиції, а й своєрідно акцентували емоціональну атмосферу відповідного твору, служили своєрідним і важливим чинником ■ образно-художньому його розв'язанні.

Серед джерел, з яких черпали натхнення творці фантастичних ландшафтів, найважливішим була гравюра, передусім західна. Відомо, що впродовж XVI—XVII ст. при кожному значному осередкові мистецтва в Україні формувалися цілі збірки гравюр, композиції яких майстри широко використовували у власній творчій практиці [2].

Якщо вести мову про Київ, то тут у XVIII ст. у розпорядженні митців, у тому числі граверів, була цінна, частково збережена досі колекція так званих «кужбушків». До їх складу входили зарубіжні багатоілюстровані

---

[1] Истомин М. П. К истории живописи ■ Киево-Печерской лавре в XVIII веке // Чтение ■ Историческом обществе Нестора Летописца.— 1895.— Кн. 9. отд. 2.— С. 69—70.

[2] Грушевський М. Історія України-Руси.— Київ; Львів, 1907.— Т. 6.— С. 375.

видання, передусім лицеві Біблії, спеціальні посібники з малювання для художників, альбоми малюнків учнів та викладачів лаврських малярень. Окремі «кужбушки» являли собою альбоми з багатьма наклеєними на сторінках гравюрами — вітчизняного і зарубіжного походження. Більшість ілюстрованих видань та художніх посібників видано у Німеччині, Італії, Франції, Голландії, Англії. Деякі з «кужбушків» мають безпосередньо архітектурний профіль, змальовуючи пам'ятки певних країн [3]. Складний симбіоз вражень від численних архітектурних мотивів у «кужбушках» значною мірою стимулював творчу уяву авторів фантастичних гравірованих ландшафтів. Багато подібних ландшафтів і в малюнках лаврського походження [4]. Збірки «кужбушків» значною мірою складалися із книжок, які Києво-Печерському монастиреві подарував видатний гравер, згодом його чернець Олександр Тарасевич.

Другу групу серед розглядуваних творів становлять зображення реальних споруд, на які був такий багатий стародавній Київ. Гравюри з конкретними архітектурними мотивами трапляються і в ілюстраціях місцевих друків, вклеєних до рукописів гравюрах, естампах, передусім панегіричних.

До останньої, третьої, групи згаданих гравюр належать топографічні плани-схеми певних місцевостей міста, насамперед Києво-Печерської лаври.

Твори двох останніх названих груп становлять неабияку цінність як цікаві пам'ятки власне граверського мистецтва, позначені непересічним талантом їх творців. Вони — неоцінений, часом унікальний матеріал, що дає можливість простежити архітектурно-будівельну історію багатьох визначних споруд упродовж віків. Кажучи про архітектуру Києва XVII—XVIII ст., слід зважати на те, що місто у цей час було переважно дерев'яним. Багато пам'яток, вигляд яких увічнила гравюра, спіткала драматична доля. Йдеться, зокрема, про пожежі, що систематично нищили місто. Величезна пожежа сталася, наприклад, 1651 р. Тоді майже повністю вигорів Поділ. Трагічною за наслідками була й пожежа у лаврі 1718 р. [5] Руйнування багатьох київських споруд пов'язане і з воєнним лихоліттям, жорстокою політичною та релігійною боротьбою, ареною якої ставало місто у ті роки. Численні перебудови споруд, що часом істотно змінювали їх зовнішній вигляд, пов'язані із змінами естетичних уподобань суспільства. Трагічна доля спіткала чимало визначних пам'яток архітектури, передусім храмів, що були поруйновані в Києві в пожовтневий час у ході брутальної реалізації атеїстичної доктрини. Тож, деякі гравюри нерідко єдині зображення споруд, що прикрашали місто у XVII—XVIII ст. Ці гравюри промовисто засвідчують яскравий творчий талант місцевих будівничих та заїжджих майстрів, що пов'язали свою працю з Києвом.

Давня гравюра як важливе джерело для історії архітектури активно використовується уже протягом досить тривалого часу [6]. В Україні особли-

---

[3] Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность.— 1901.— № 10.— С. 291—310; № 11.— С. 311—318.

[4] Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні.— К., 1982.

[5] Болховитинов Е. Описание Киево-Печерской лавры.— К., 1831.— С. 28—30.

[6] Див., наприклад: Европейский город в старой и новой графике.— М., 1926; Фонд гравюр как источник изучения архитектуры русских городов // Сборник трудов Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.— Л., 1978.— С. 91—101.

во багато зробив у цьому плані В. Січинський у низці розвідок [7]. Про практичну цінність звернення до граверного матеріалу свідчать, наприклад, праці М. Холостенка та М. Каргера [8].

Далі звернемо увагу на низку найцікавіших і найцінніших для історії архітектури граверних зображень київських пам'яток, виконаних у XVII—XVIII ст. Навіть враховуючи те, що деякі з таких зображень потрапляли свого часу в поле зору фахівців, це видається зовсім не зайвим, адже увага до цих архітектурних композицій переважно мала все ж досить спорадичний характер. Як наслідок, часом ставилося більше запитань, ніж давалося аргументованих відповідей, хоча кожне звернення до відтворень архітектурних пам'яток у гравюрі, поза сумнівом, стимулювало науковий пошук у цій важливій галузі української культури. Грунтовний фаховий аналіз архітектурних мотивів на старих київських гравюрах уявляється особливо актуальним сьогодні, у зв'язку із здійсненням певних заходів до відбудови і реставрації окремих визначних місцевих будівель.

В усій давній українській гравюрі особливо широко представлено архітектуру Києво-Печерського монастиря. Це і природно. Попри численні історичні катаклізми, лавра упродовж віків залишалася одним з найавторитетніших центрів. Навіть у найсприятливіші для монастиря роки нескінченним був потік прочан з усіх кінців православного світу, що, долаючи державні кордони, прагнули відвідати це святе для них місце.

Давні київські гравіровані плани, як і такі ж твори зарубіжних майстрів, для дослідників цікаві з багатьох поглядів. Адже характер топографічної інтерпретації певної місцевости, регіону свідчить про рівень наукових знань, особливості світосприймання людей певного часу, представників певного народу, хоча незаперечною є важливість і тієї суто географічної інформації, яку вони несуть. Багатьма своїми формальними особливостями кивські плани близькі, зокрема, до плану Москви у базельському виданні (1556) відомих «Записок про московитські справи» барона Сигізмунда Герберштайна, згодом неодноразово перевидаваних [9]. В обох випадках власне план, на якому відтворено конкретні архітектурні об'єкти, вписано в умовно відтворене природне оточення з численними побутовими реаліями. Утім, якщо говорити про київські плани, їм притаманна особливо гармонійна композиційна виваженість.

Очевидно, найдавніші карти-плани, що їх виконали українські майстри, побачили світ у лаврському виданні книги Афанасія Кальнофойського «Тератургіма» (1638) [10]. З трьох уміщених у ній гравюр-планів особливо цікавою є гравюра, що відтворює вигляд лаври, Микільського монастиря, Старого міста з Кудрявцем та Щекавицею, замку на Киселівці, а також частину Подолу [11]. Вона має дату — 1638 р. Цей план став свого часу предметом

---

[7] Цінні матеріали, присвячені зображенням архітектури в київських виданнях, містяться у праці вченого «Архітектура у стародруках» (Львів, 1925).

[8] Холостенко Н. В. Исследования руин Успенского собора Киево-Печерской лавры // Советская археология.— 1955.— Т. 23.— С. 348—356; Каргер М. К. Древний Киев.— М.; Л., 1961.— Т. 2.— С. 347—356.

[9] Борисовская Н. Разглядывая старинные карты... // Панорама искусств. 9.— М., 1986.— С. 327—328.

[10] Титов Ф. Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк (1606—1616—1721).— К., 1918.— Т. 1.— С. 519—520.— Прил.

[11] Плани видано: Ханенко Б. И. Древнейший план города Киева 1638.— К., 1896.

наукової дискусії, результати якої й на сьогодні видаються неостаточними [12]. Висловлено було також думку, що цей план зроблено щонайменше двома майстрами [13]. Також існує твердження, що автором усіх трьох гравюр був видатний український гравер Ілля [14]. Останній, однак, у Києві з'явився десь на рубежі 1639—1640 рр. [15] Гравюра з планом Києва має монограму *ЛТ* (вона захована в орнаментиці рамки, що облямовує гравюру), яка належить відомому київському майстрові, дереворізи котрого прикрашають чимало тогочасних місцевих друків. Отже, з погляду авторства усі три гравюри потребують ще додаткового вивчення.

Серед цікавих архітектурних мотивів, змальованих на гравюрі з монограмою *ЛТ*,— унікальні зображення тогочасного будинку лаврської друкарні, аптеки при архимандричих келіях, двох дзвіниць біля Успенського собору, бібліотеки, інших численних монастирських споруд. Незважаючи на мініатюрність зображень, багато з них заслуговує на пильну увагу. Зокрема, зображення славетної Успенської церкви на Подолі, яка у часи, коли уніатами було відібрано храм святої Софії, правила за кафедральний православний собор [16]. На гравюрі вона відтворена після відбудови її італійським архітектором Себастіано Брачі [17]. Саме з діяльністю цього майстра К. Широцький пов'язує хронологічно виникнення українського бароко [18].

Поміж подільських будівель на гравюрі змальовано величну споруду, можливо, кафедральний костьол [19]. Про нього, а також про три інші католицькі храми — бернардинський, домініканський та єзуїтський близько 1640 р. згадує французький інженер Г.-Л. де Боплан, котрий на той час перебував у місті [20]. Бачив цей костьол і Павло Алепський [21]. Питання, пов'язані з будівництвом цих храмів, їхньою долею, так само, як і діяльність католиків у Києві, з різних причин висвітлені, на жаль, дуже стисло. Утім, перебування останніх у місті, існування тут єзуїтської школи [22], вірогідно, мало певний вплив на культурне життя міста [23]. У цьому зв'язку слушною

---

[12] Голубев С. Т. О древнейшем плане города Киева 1638 года.— К., 1898; Петров Н. И. Опыт реставрации плана Киева в «Тератургиме» А. Кальнофойского 1638 // Известия Общества русского языка и словесности.— М., 1918.— Т. 23, кн. 1.— С. 66—68.

[13] Петров Н. И. Историко-топографические очерки Древнего Киева.— К., 1987.— С. 262.

[14] Широцький К. Хто був автором плану Києва 1638 р. // Записки історичної і філологічної секції Українського наукового товариства у Києві.— К., 1918.— Кн. 17.— С. 98—102.

[15] Юрчишин О. Майстер Ілля // Київ.— 1988.— № 8.— С. 143.

[16] Закревский Н. Описание Киева.— М., 1868.— Т. 2.— С. 853—867.

[17] Між іншим, з родиною Брачі підтримував стосунки Мікеланджело (Ролан Р. Собрание сочинений.— М., 1933.— Т. 14.— С. 77).

[18] Широцкий К. Киев.— К., 1918.— С. 182. Див. також: Антонович Д. Скорочений курс українського мистецтва.— Прага, 1923.— С. 106.

[19] Петров Н. И. Историко-топографические очерки...— С. 204.

[20] Сборник материалов для исторической топографии Киева.— К., 1876.— Отд. 2.— С. 45.

[21] Архидиакон Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в.— М., 1896.— Вып. 2.— С. 76. Див. також: Стороженко А. В. О существовавших в Киеве римско-католических храмах // Eranos. Сборник материалов в честь проф. Дашкевича.— К., 1906.— С 249—250; Петров Н. И. Киевское латинское бискупство // Киевские епархиальные ведомости.— 1876.— № 16.— С. 500—501.

[22] Петров Н. И. Киевская академия во второй половине XVII в.— К., 1895.— С. 34—35.

[23] Відомо, зокрема, наскільки багато українська культура запозичила від тих же єзуїтів в організації освіти, мистецтві театру та й у граверстві. Так, жанр конклюзій-панегіриків, що з'явився в українському граверстві наприкінці XVII ст., виник і поширився у багатьох країнах саме завдяки традиціям єзуїтських навчальних закладів (Губер К. Иезуиты.—

уявляється думка про те, що плідними могли бути культурні контакти не лише мирного, а й антагоністичного характеру, зокрема, в умовах конфесійної конфронтації [24].

Дві гравюри у «Тератургімі» змальовують плани Ближніх і Дальніх печер лаври, на яких відтворено також досить довільно розміщені у просторі об'єкти — церкви, інші споруди, показано основні печерні ходи, вказано місця поховань іноків-подвижників, незадовго перед тим канонізованих Петром Могилою [25].

Збереглося й кілька варіантів пізніших зображень цих печер, що фіксують окремі зміни в архітектурі надпечерних храмів. Поява деяких з них була пов'язана з виданням лаврською друкарнею у 1661 та 1702 pp. (червень і грудень) «Патерика Печерського». Вирішення цих планів настільки декоративне, що з першого погляду вони сприймаються як килимовий візерунок. Лише при детальнішому розглядові виявляються численні деталі — архітектура, елементи пейзажу, побутові мотиви тощо. Перші з таких зображень належать Іллі і вміщені у виданні книги 1661 р. Парні зображення печер вирізав і Никодим Зубрицький у 1705 р. Їх вклеювали іноді у деякі видання «Патерика Печерського» 1702 р. (червневого) [26]. Вірогідно, що подібні плани видавали і для розповсюдження як станкових творів (на зразок картинок) серед прочан. Вірогідно, що саме для цього було надруковано плани печер, які намалював і вирізав 1703 р. Леонтій Тарасевич [27]. Йому належать всі ілюстрації до грудневого видання «Патерика Печерського» (1702) [28]. Утім у жодному з відомих примірників книги цих планів не виявлено.

Станкові зображення планів печер, близькі до Тарасевичевих, виконав десь у середині XVIII ст., можливо у Києві, талановитий гравер Йосиф Гочемський [29]. Відтворювали їх і російські та західноєвропейські майстри [30].

СПб., 1898.— С. 224; Алексеева М. А. Жанр конклюзий в русском искусстве конца XVII—начала XVIII в. // Русское искусство барокко: Материалы и исследования.— М., 1977.— С. 9). Ці заклади впродовж двох століть уважалися взірцевими за рівнем і обсягом викладання відповідних дисциплін в усій Європі. У часи Петра Могили, який, неухильно відстоюючи православ'я, [illegible] і певну віротерпимість, більше того, дотримувався деяких екуменічних ідей,— зрозуміло, у конктексті тогочасних історичних реалій (Білодід О. І., Кримський С. Б. Ідеї просвітництва в діяльності Петра Могили // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів.— К., 1988.— С. 92—93),— розкривалися можливості для культурних контактів між представниками різних релігій.

[24] Липатов А. В. Древнеславянские письменности и общеевропейский литературный процесс. К проблеме исследования литератур как системы // Барокко в славянских культурах.— М., 1982.— С. 66—67.

[25] Федоров Г. Святые Древней Руси.— М., 1990.— С. 68.

[26] Быкова Т. А., Гуревич М. М. Описание изданий, напечатанных кириллицей. 1689 — январь 1725 гг.— М.; Л., 1958.— С. 77—78.

[27] Ровинский Д. Русские народные картинки.— СПб., 1881.— Кн. 4.— С. 486; Свенцицкая В. И. Украинская народная гравюра на меди // Федоровские чтения. 1980.— М., 1984.— С. 110; Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво барокко.— К., 1986.— С. 190—194.

[28] Фоменко В. М. Видання «Києво-Печерського Патерика» 1661 і 1702 років та їх ілюстратори.— К., 1990.

[29] В усіх працях з історії української гравюри цей майстер завжди називається почаївським, хоча працював він і в Києві, про що свідчить його підпис під естампом «Великомучениця Варвара та архистратиг Михаїл» (Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов.— СПб., 1895.— Т. 1.— С. 244). З Києвом пов'язано тематично кілька творів майстра.

[30] Золотоверхова И. И. Киев в иллюстрациях // Киев в фондах Центральной научной библиотеки Академии наук УССР.— К., 1984.— С. 104; Долгова С. Р. Неизвестный план киевских пещер // Панорама искусств. 9.— С. 294—299.

Для прочан лавра продукувала й численні гравюри із розмаїтими видами монастиря, його окремих споруд. Такі гравюри здебільшого друкували із середини XVIII ст. Переважно вони належали різцеві посередніх майстрів.

Найбільшу іконографію не лише серед лаврських будівель, а й узагалі поміж пам'яток давньої української архітектури має Успенський собор Києво-Печерської лаври. Це й зрозуміло. Зображення цієї лаврської святині служило своєрідною видавничою маркою монастирської друкарні. Його можна бачити на багатьох титульних аркушах книжок, що побачили тут світ. Перше зображення собору — воно ж перше в українському граверстві зображення реальної архітектурної споруди — міститься на вихідному аркуші виданої 1624 р. книги «Бесіди про діяння святих апостолів» Івана Золотоустого. У той час собор мав тільки дві бані. У такому ж вигляді споруду відтворено і на титулі видання 1628 р. «Царю Іустиніану главізны поучителны» диякона Агапіта, на згаданому плані з «Тератургіми».

Тут доречно зробити відступ, що має принципове значення для правильного підходу до аналізу й оцінки давніх граверних зображень архітектурних мотивів у цілому. Відомо, що однією з найхарактерніших особливостей української гравюри доби бароко — надзвичайна її декоративність. Адже художня мова гравюри була щедро запліднена найкращими традиціями образотворчого фольклору, міцно спиралася на них. Ця особливість, що надавала художньої неповторности українській гравюрі XVII—XVIII ст., своєрідно позначалася на образотворчій специфіці відтворення архітектурних мотивів. Так, прагнучи часом надати більшої мальовничости зображенню тієї чи іншої споруди, українські майстри іноді (це передусім стосується гравюри XVII ст.) грішили неточностями у передачі пропорцій, окремих об'ємів будівель, припускалися деяких спрощень у відтворенні окремих деталей, а часом щось і додавали від себе[31].

У той же час треба наголосити, що давня українська гравюра здебільшого доволі об'єктивно (досить порівняти різні одночасові зображення однієї й тієї ж пам'ятки) змальовували принципово важливі конструктивні особливості будівель. Більше того, за граверними зображеннями можна простежити досить послідовно історію різночасових перебудов споруд. Гравери дуже чутливо реагували на такі перебудови, чітко й оперативно фіксуючи їх. Так, зокрема, між 1654 і 1661 рр. було істотно реконструйовано Успенський собор. І вже на ксилографічній форті Іллі до «Патерика Печерського» (1661) зображено п'ятибанну споруду[32]. У 1670-х рр. у лаврі зведено нову дзвіницю, найвищу тоді в Україні. Це, мабуть, узагалі найграндіозніша пам'ятка української дерев'яної архітектури. У її формах втілено найкращі традиції національного дерев'яного будівництва того часу, щедро збагачені досвідом народної архітектури[33]. Детальне зображення дзвіниці (разом з Успенським собором і Троїцькою надбрамною церквою) відтворено на титулі до Акафістів (1677), позначеному монограмою *АК*.

---

[31] У форті до «Анфологіона» (1619) відтворено верхню частину (лише три бані) якоїсь споруди. Можливо, що автор гравюри (монограміст *ГГГР*) тут мав на меті зобразити навершя Успенського собору. Однак власне декоративне чуття спонукало його додати, для симетрії, до двох наявних бань ще і третю.

[32] Гусева А. А. Украинская графика первой половины XVII в. в собрании Отдела редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина // Книга в России до середины XIX века.— Л., 1978.— С. 209; Пуцко В. Г. Киевские гравюры XVII в. как исторический источник // Федоровские чтения. 1980.— С. 80—81.

[33] Эрнст Ф. Л. Архитектура Киева XVII в. // Киев в фондах...— С. 31—33.

Про те, як дбали видавці та гравери про вірне сучасності відтворення архітектурних споруд, свідчить титул виданого 1693 р. Псалтиря. На той час проведено чергову перебудову собору [34]. На зазначеному титулі це відображено. Цікаво, що для цього титулу використано дошку згаданої раніше гравюри 1677 р. Старе зображення собору з дошки було знищене і замінене новим, хоча стара дата (1677) і монограма гравера (*АК*) були збережені [35]. Таким чином перероблено і форту Іллі до Акафістів 1663 р. Ту ж дошку, але вже з іншим зображенням собору вжито як титул до Акафістів 1693 р. Підпис Іллі, якого на той час, мабуть, вже не було серед живих, також збережено [36].

З інших найцікавіших зображень Успенського собору різних років на увагу заслуговують його відтворення на фортах до Апостола (1695) та Євангелія (1697) Феодора А., Служебника (1708) Марка Семенова, Псалтиря (1728) Аверкія Козачковського, «Мінологіона» (1718) Глікерія Баранецького, Апостола (1737) Григорія Левицького, Біблії (1758) Якова Кончаковського. На титулі останньої книги поряд із собором бачимо нову, вже кам'яну дзвіницю, яку звів Й.-Г. Шедель у 1731—1744 рр.

Цінне зображення Успенського собору, відновленого після пожежі 1718 р., дано на панегіричній конклюзії Г. Левицького на честь Іларіона Негребецького (1738). Воно вигідно вирізняється з-поміж подібних йому в гравюрі наявністю багатьох деталей декору храму. Докладністю характеризується на цій же гравюрі вид лаврської друкарні, завершеної будівництвом 1720 р. [37], що не потрапляв ще у поле зору вчених. Відоме відтворення цього будинку на титулі Біблії (1758) промовляє про низку змін у його зовнішньому вигляді. Це передусім стосується порталу, а також форм фронтонів. У 1772—1773 і у 1851—1856 рр. (після пожежі у лаврі) друкарню істотно перебудовано [38]. На розглянутій гравюрі зображено ще одну цікаву споруду, слід думати — митрополичий будинок, зведений на території монастиря 1727 р., вірогідно, Степаном Ковніром [39]. Утім, вказане зображення ще чекає на належно обгрунтовану атрибуцію.

Споруди Києво-Печерської лаври змальовано і на панегіриках Г. Левицького на честь Романа Копи (близько 1734—1736) та Рафаїла Заборовського (1739). На останній гравюрі також зображено західний фасад Софійського собору, іконографія якого до перебудов у XIX ст. дуже обмежена [40], і відтворено деякі інші київські храми [41].

[34] К и л е с с о С. К. Киево-Печерская лавра // Памятники архитектуры и искусства.— М., 1975.— С. 32—33.

[35] Г у с е в а А. А., К а м е н е в а Т. Н., П о л о н с к а я И. М. Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.— М., 1981.— Вып. 2, т. 1.— Прил. № 1682, 1682-а.

[36] Т а м ж е.— № 1675, 1675-а.

[37] Т и т о в Ф. Краткое историческое описание Киево-Печерской лавры и других святынь и достопримечательностей Киева.— К., 1911.— С. 76.

[38] П л а м е н и ц ь к а Є. М. Атрибуція споруди, зображеної на гравюрі 1758 р. // Українське мистецтвознавство.— К., 1969.— Вип. 3.— С. 142.

[39] К р и ц ь к и й Б. Архітектурно-будівельна діяльність Степана Ковніра // Питання історії архітектури та будівельної техніки України.— К., 1959.— С. 97.

[40] К а р г е р М. К. Древний Киев.— Т. 2.— С. 116—117 (помилково називає автором гравюри Д. Галяховського). Див. також: С і ч и н с ь к и й В. Архітектура...— Табл. 17, рис. № 4.

[41] Докладний аналіз архітектури на трьох згаданих панегіриках Г. Левицького див.: Ф о м е н к о В. Архитектура в гравюрах Григория Левицкого-Носа // Строительство и архитектура.— 1974.— № 4.— С. 35.

На окрему увагу заслуговують зображення лаврської архітектури, дані на деяких текстових ілюстраціях Л. Тарасевича до грудневого видання «Патерика Печерського» (1702). Серед них вид на монастир з боку Дніпра — один з найраніших прикладів національного пейзажу як самостійного мистецького жанру [42].

Цікаву іконографію у гравюрі має визначна пам'ятка української архітектури — будинок Києво-Могилянської академії на Подолі. Перше відоме його зображення дано в панегірику на честь Прокопія Колачинського, яке виконав на міді Іван Щирський близько 1697—1702 рр. На гравюрі відтворено двоповерхову споруду. Це дало привід для помилкового твердження про існування на час створення гравюри двоповерхового академічного корпусу [43]. Однак, як відомо, будівництво нової, мурованої, споруди закладу було розпочате 1703 р. При цьому спочатку звели одноповерховий будинок. Вірогідно, що джерелом для зображення споруди І. Щирському прислужився якийсь її нездійснений проект [44]. У 1732—1740 рр. Й.-Г. Шедель будинок реконструював, було зведено другий поверх. Як видно на зображенні південного фасаду академічного корпусу на згадуваному панегірику Г. Левицького на честь Р. Заборовського, по довжині обох поверхів споруди розміщено відкриті аркади, позначені рисами архітектури раннього Відродження. На час створення гравюри ще не було добудовано конгрегаційну церкву, яка на гравюрі зображена завершеною. Вірогідно, що автор твору також скористався з абрису споруди, копія якого (з проектом церкви) дійшла до нашого часу в репродукції.

Зображення завершеного будівництвом корпусу є на унікальній гравюрі, яку ще не використовували історики архітектури [45]. Вона вміщена в рукопису ієромонаха Серапіона Множинського-Каянова «Путник об богоспасаемого града Киева... до Иерусалима» (1751) [46]. Маємо тут дуже детальне відтворення того ж південного фасаду будинку, який, починаючи з другої половини XVIII ст., неодноразово перебудовувано. Зокрема, мабуть, у цей час арки першого поверху були підсилені стовпами. Істотно постраждав будинок під час пожежі 1811 р. Внаслідок реставраційних робіт було змінено форму верхньої частини конгрегаційної церкви, а також даху, що набув класицистичного характеру. У 1860—1870-х рр. закладено аркади обох поверхів. У такому вигляді будівлю можна побачити тепер [47]. Отже, унікальна гравюра з рукопису 1751 р.— важливий документ, що дає змогу відтворити вигляд академічного корпусу, який побудував Й.-Г. Шедель. Її значення істотно зросте, якщо постане справедливе питання про надання цій славетній споруді первісного вигляду.

---

[42] Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст.—К., 1978.— С. 258—259.

[43] Голубев С. Старый корпус Киевской академии (Мазепин).— К., 1913.

[44] Голубцов А. К. К вопросу о старых академических тезисах и их значении для археологии // Богословский вестник.— 1903.— Июль-авг.

[45] Гравюру опубліковано: Фоменко В. М. Києво-Могилянська академія та її роль у розвиткові українського образотворчого мистецтва // Народна творчість та етнографія.— 1981.— № 4.— С. 29. Припущення, що авором цієї гравюри був Г. Левицький (Попов П. Матеріали до словника українських граверів // Українська книга XVI—XVII—XVIII ст.— К., 1926.— С. 287), потребує додаткової аргументації.

[46] Зберігається у Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського АН України.

[47] Горбенко Є. В., Нельговський Ю. П. Реконструкція будинку Київської академії (XVIII ст.) // Вісник Академії будівництва і архітектури.— 1962.— № 1.— С. 18—20.

Підсумовуючи, треба відзначити, що численні зображення архітектурних мотивів на старих київських гравюрах становлять у межах цього виду українського мистецтва оригінальне жанрове явище. Виконані звичайно на високому художньому рівні, вони істотно збагатили образний зміст багатьох творів. Немало з таких зображень усе ще чекає на поглиблене систематичне дослідження. Аналіз їх у зіставленні з малюнками сучасників, архівними матеріалами, спогадами очевидців, поза сумнівом, сприятиме істотному збагаченню нашого знання про українську архітектуру, її стилістичну еволюцію, розширить можливість для комплексної оцінки розвитку культури України цього надзвичайно цікавого і вивченого ще недостатньо відтинку її історії.

Утім, сказаним не обмежується значення гравірованих архітектурних зображень. Деякі з них тогочасні живописці вживали як взірці для створення власних композицій [48]. Архітектурні мотиви на київських барокових гравюрах творчо переосмислено у деяких творах Георгія Нарбута, який був добре обізнаний з ними [49]. Думаємо, зокрема, що, створюючи свої «архітектурні фантазії», митець, крім інших джерел [50], використовував враження від фантастичних краєвидів на давніх київських гравюрах, багато з яких сповнені загадковости, позначені розмаїтими настроями. Саме такі ландшафти бачимо на окремих гравюрах Іллі, І. Щирського, Л. Тарасевича, Г. Левицького, Макарія. У деяких малюнках Г. Нарбута можна спостерігати й майже пряме образотворче цитування архітектурних мотивів з деяких гравюр київських майстрів. Так, зображення церкви на обкладинці журналу «Наше минуле» (1918, № 1) дуже близько нагадує таке ж на панегіричній гравюрі Іларіона Мигури на честь гетьмана Івана Мазепи (1706). Зображення будинку Києво-Могилянської академії із згаданої гравюри Г. Левицького 1739 р. використано при створенні малюнка до літери А з «Української абетки». Орнаментальна рамка на одному з українських грошових знаків, створених за проектами Г. Нарбута, нагадує рамку на гравюрі *ЛТ* із зображенням плану Києва 1638 р. [51] І справа не обмежується лише фактами таких запозичень, перелік яких можна було б продовжити. Митець зумів тонко відчути неповторність художньої мови київської барокової гравюри і своєрідно інтерпретувати її у рамках нової стилістичної системи — модерну, його українського варіанта.

Valentyn FOMENKO

ARCHITECTURE IN KYIVAN ENGRAVINGS IN THE 17th—18th cc.

Architecture was quite characteristic of the Ukrainian engravings of the 17 th—18th cc. It is most widely represented in the works of Kyiv school. Versatile engravings are to be found in numerous illustrations to the books which came out at the Publishing House of Kyiv-Pechers'k Lavra as well as panegirical imprints. Sometimes they depict scenes from folklore. Alongside of

[48] Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква.— К., 1970.— С. 126—128.
[49] Белецкий П. Георгий Иванович Нарбут.— Л., 1985.— С. 65—66.
[50] Там же.— С. 192—193.
[51] Бойко А. Нарбутів «гріх» // Пам'ятки України.— 1990.— № 3.— С. 12.

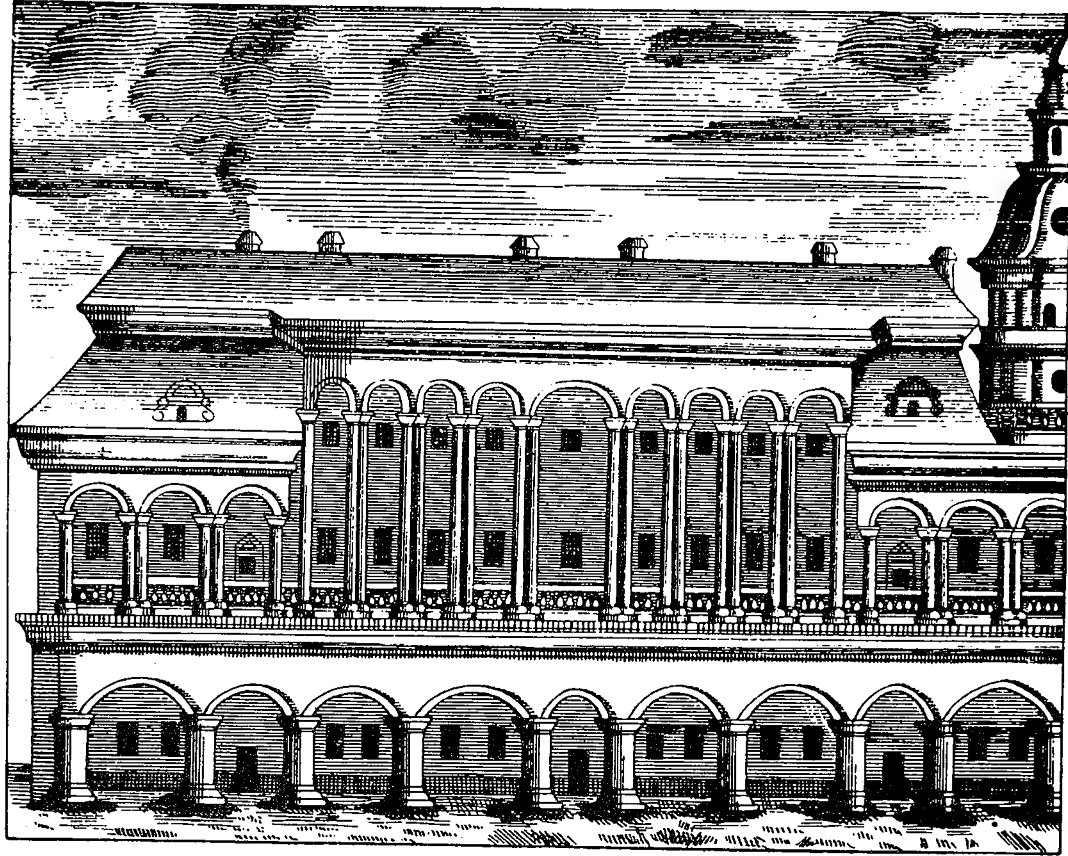
Монограміст *АК*. План Києва. *1638 р. Дереворіз*

Титульний аркуш до книги Івана Золотоустого «Бесіди про діяння святих апостолів». *1624 р. Дереворіз*

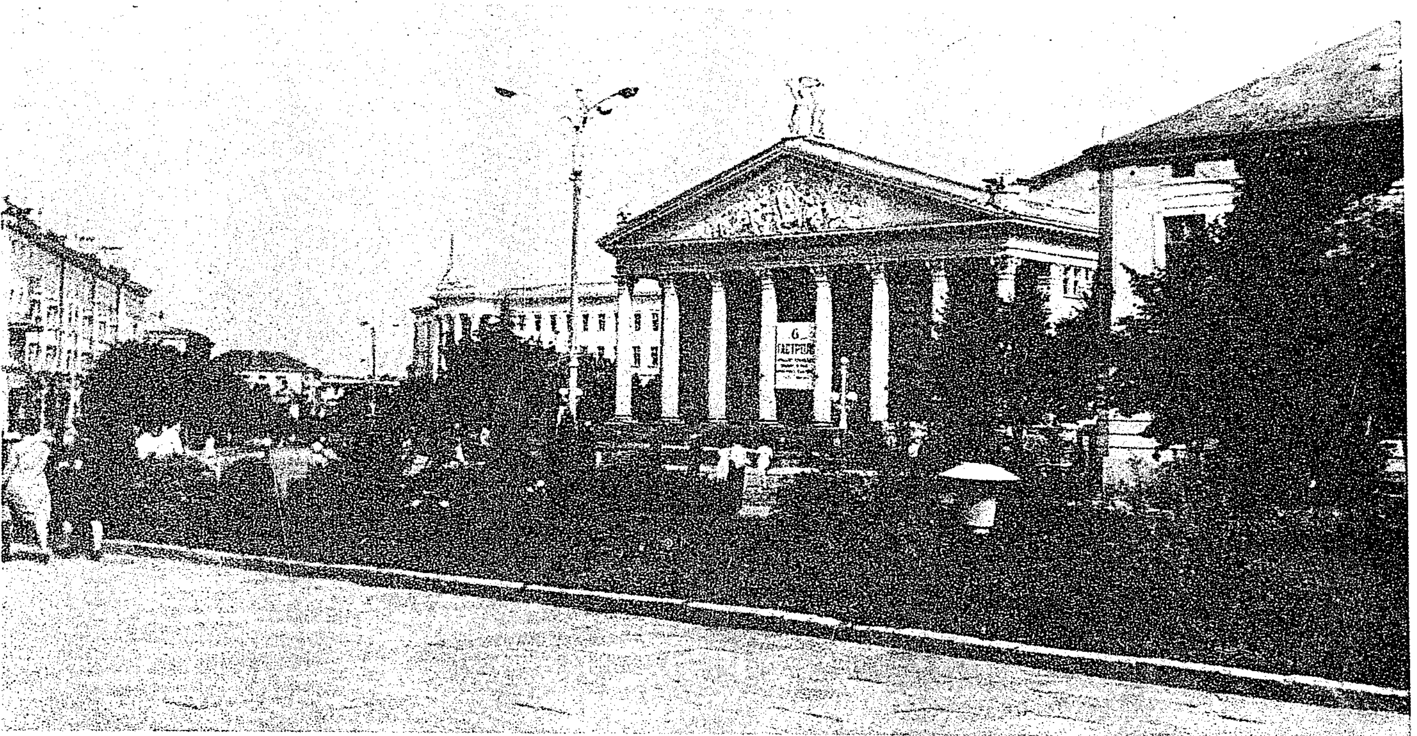
Ілля. Успенський собор Києво-Печерської лаври.
1661 р. Дереворіз

Монограміст *АК*. Титульний аркуш до «Псалтирі».
1693 р. Дереворіз

І. Щирський. Панегірик на честь Прокопія Колачинського.
Близько 1697—1702 р. Мідьорит

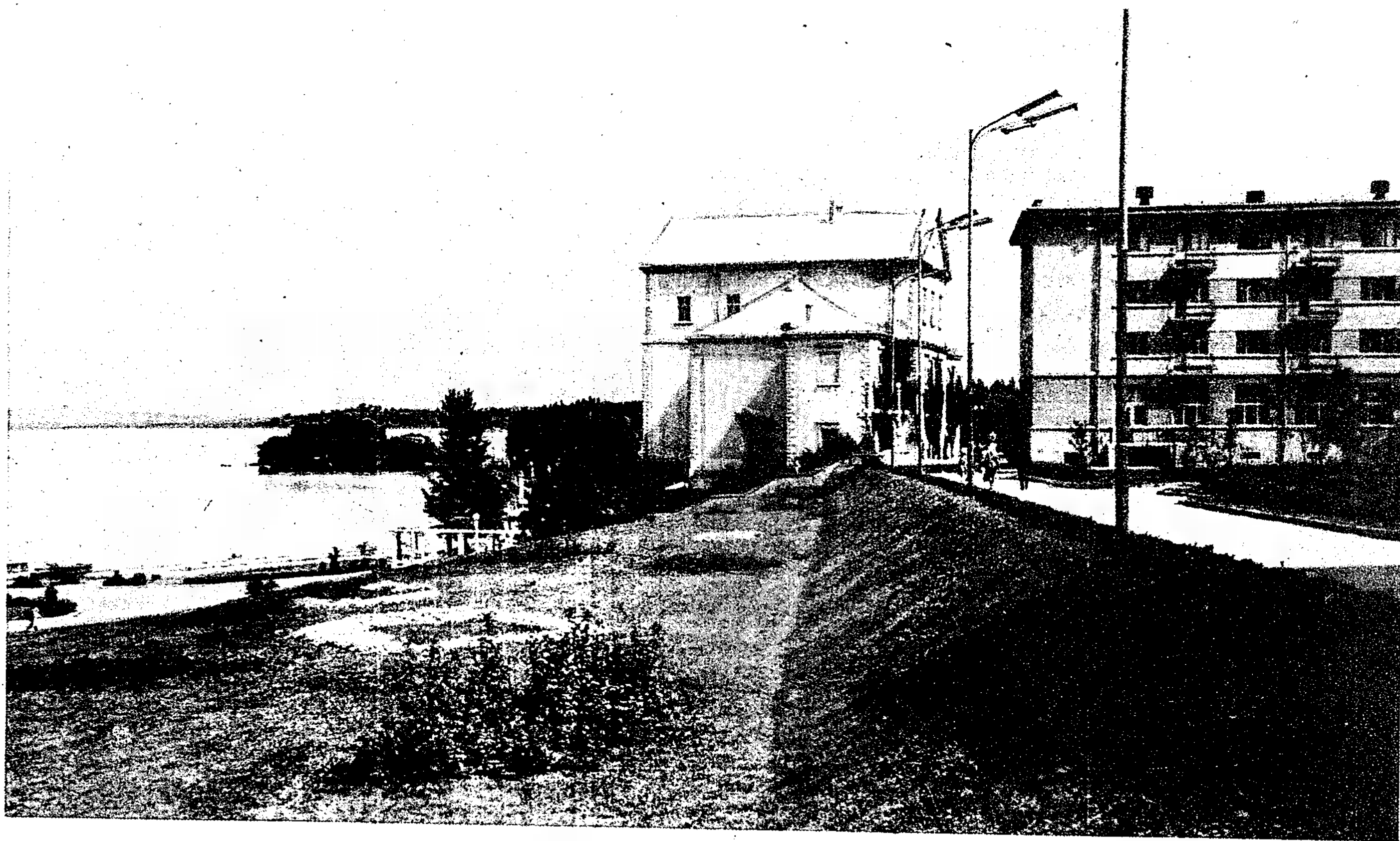


Г. Левицький. Києво-Могилянська академія. Фрагмент панегірика на честь Рафаїла Заборовського. *1739 р. Мідьорит*



Тернопіль. Нова площа з будинком театру. Застосування засобів класичної архітектури у реконструкції центру міста. *Кінець 1950-х рр.*

До статті Б. Посацького



Тернопіль. Історичний осередок міста. Композиційне протиставлення пам'ятки архітектури і нової забудови. *1960-ті pp.*
До статті Б. Посацького

Коломия. Новий громадський будинок у сформованому архітектурному середовищі. *Початок 1970-х рр.*

До статті Б. Посацького

Дрогобич. Реконструкція забудови південної сторони ринкової площі. *Середина 1980-х рр.*

До статті Б. Посацького

Микола БЕВЗ

ЦЕНТР ВЕЛИКОГО ІСТОРИЧНОГО МІСТА: ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ КРИЗИ

Центральні історичні райони міст перебувають нині у стані транспортно-функціональної стагнації. Цей аспект сучасної містобудівної політики можна вважати визначальним для центрів великих українських міст, оскільки на ньому сходяться у кінцевому підсумку інші актуальні урбаністичні проблеми — охорони та збереження історико-архітектурної спадщини, оптимізації функціональної структури, поліпшення екологічних умов середовища.

Зарубіжний досвід, дослідження спеціалістів показали, що найбільш прийнятним і ефективним шляхом, який веде до розв'язання транспортних, екологічних та охоронних проблем центрів історично складених міст, є прокладення довкола центрів швидкісних автодоріг і влаштування у центрах зон з перевагами для пішохідного руху [1].

Для історичних міст екологічне значення винесених стосовно центру магістралей і пов'язаних з цим інших транспортно-планувальних заходів полягає у відведенні масових автомобільних потоків.

У практиці містобудування застосовують залежно від місцевих умов різні транспортно-планувальні вирішення центральних зон, але обов'язковою для всіх цих вирішень умовою є організація довкола центральної зони петлевої, кільцевої чи хордових магістралей неперервного руху, які дають змогу вилучити зі згаданої зони транзитний транспорт. Такі загальні передумови реконструкції транспортної структури центрів. Що ж до того, як організувати територію самого центру, є декілька поглядів експертів, які спробуємо розкрити і звести до спільних основних позицій. Г. Заблоцький вважає найоптимальнішими такі заходи: обмеження пропускання транспорту на окремих напрямах; раціональне функціональне планування центру;

---

[1] Ці положення послідовно розвинуті у працях багатьох дослідників, що займалися вивченням питань транспортного перевантаження центрів міст. Див.: Рудницкий А. М. Транспорт и планировке городов.— К., 1973.— 78 с.; Черепанов Б., Христюк Н. Проблемы транспорта в генеральных планах крупных городов // Транспорт в планировочной структуре городов и агломераций: Сборник научных трудов / КиевНИИП градостроительства.— К., 1974.— С. 3—13; Сигаев А. Проектирование улично-дорожной сети.— М., 1978.— 263 с.; Агасьянц А., Бердник Б., Голубев Г., Ставничий Ю. Организация транспорта, пешеходного движения и использование подземного пространства в общегородских центрах // Сборник материалов и информаций постоянной комиссии СЭВ по сотрудничеству в области градостроительства.— М., 1983.— № 3.— С. 14—18; Заблоцкий Г. Транспорт в городе.— К., 1986.— С. 80—97 та інші.

організація безтранспортних зон [2]. А. Сігаєв пропонує створити швидкісний позавуличний громадський транспорт; спорудити підземні та надземні багатоярусні гаражі й автостоянки; винести з центру адміністративні, комерційні й торгові об'єкти, які притягують великі потоки транспорту [3]. А. Факторович і Г. Постников уважають доцільним збільшити міжмагістральні території; трасувати магістралі на віддалі до ядра центру створити великі безтранспортні зони [4]. А. Рудницький — повністю винести транзитний рух з центрального району; створити систему пішохідних зон та вулиць, у тому числі внутрішньоквартальних [5]. О. Беккер і О. Щенков — відвести потоки транспорту та ефективно їх регулювати; здійснити функціональне зонування, котре б звільнило історичну частину міста від транспортних об'єктів та відвертало зайві відвідування центру; диференційовано використовувати вулиці, виділяючи житлові та громадські пішохідні простори [6]. А. Бєляєва вважає, що [illegible] ядрі центру, оточеному петлевими, хордовими чи взаємопаралельними магістралями, всі вулиці мають бути глухими. Великі автостоянки треба обладнувати на межі ядра центру. Якщо ж їх розміщено [illegible] самому ядрі, під'їзди до них теж мають бути глухими. У центральних районах із цінною історичною забудовою можуть бути застосовані примусові адміністративні заходи щодо обмеження руху. Також доцільно використовувати прийом диференціації близько розміщених паралельних вулиць за складом руху. Обов'язкове розмежування пішохідного і транспортного руху, створення пішохідних вулиць [7]. В. Шештокас пропонує організовувати рух у старих частинах міст за принципом його «заспокоєння». Така організація передбачає запровадження петлеподібної схеми руху для вилучення з району транзитного транспорту, надання можливости громадському транспорту наскрізного проїзду, обмеження організаційними та містобудівельними заходами швидкости руху транспортних засобів до значень, близьких до швидкости пішоходів; надання пріоритету пішоходам на всій ширині вулиці; створення умов (доріжки та стоянки) для велосипедного руху [8]. П. Петерс бачить розв'язання проблеми [illegible] організації центральної частини міста як безтранспортного району, винесенні [illegible] його периферію магістрального руху; у функціональній та стильовій диференціації пішохідних площ та вулиць центру [9]. Є. Рейцен — у винесенні транзитного руху; запровадженні одностороннього руху; створенні пішохідних вулиць і зон [10].

---

[2] Заблоцкий Г. Транспорт...— С. 68—69.

[3] Сигаев А. Проектирование...— С. 58.

[4] Факторович А., Постников Г. Защита городов от транспортного шума.— К., 1982.— С. 124.

[5] Рудницкий А. М. Транспорт...— С. 11.

[6] Беккер А., Щенков А. Современная городская среда и архитектурное наследие.— М., 1986.— С. 128.

[7] Беляева А. Л. Совершенствование транспортно-планировочной структуры города в целях улучшения санитарно-гигиенического состояния городской среды // Оздоровление окружающей среды городов: Сборник научных трудов.— М., 1981.— Вып. 4.— С. 87—94.

[8] Шештокас В. Формирование сети общественного транспорта в городах // Градостроительство и районная планировка: Научные труды вузов Литовской ССР.— Вильнюс, 1983.— С. 70—85.

[9] Peters P. Fussgängerstadt. Fussgängergerechte Stadtplanung und Stadtgestaltung.— München, 1977.— S. 3—74; ejusd. Raum fur Plätze // Baumeister.— 1989.— N 2.— S. 11—12.

[10] Рейцен Е. Об учете влияния методов организации движения транспорта [illegible] уровень шума в городах // Борьба с шумом и вибрацией [illegible] городах: Тезисы Всесоюзной научно-технической конференции.— Днепропетровск, 1982.— С. 171—173.

Подані експертні оцінки належать спеціалістам різного профілю — екологам, транспортникам, урбаністам. Сумуючи їх, дістаємо картину найдоцільніших заходів, уживши яких можна поліпшити стан центру. Отже, передусім треба:

1) прокласти розвантажні центральні магістралі;

2) створити великі безтранспортні зони чи зони заспокоєння транспортного руху, в яких пріоритет надано пішохідним потокам;

3) максимально розмежувати пішохідні та транспортні потоки в середовищі центру і створити пішохідні вулиці та зони;

4) розв'язати транспортні проблеми центру засобами оптимізації його функціонально-планувальної структури.

Погляди різних спеціалістів загалом збігаються: більшість з них найприйнятнішим способом зарадити кризовій ситуації вважає безтранспортну організацію території загальноміського центру. Такий шлях добре узгоджується з тенденцією «оперізування» центру розвантажними магістралями. Але успіх такого заходу — і на цьому треба наголосити — можливий лише у разі його здійснення разом з оптимізацією функціональної, планувальної та транспортної структур усього центрального історичного ядра міста.

Цей висновок підтверджується реальним станом функціональної структури центрів історичних міст України. Останніми десятиліттями ця структура формувалася до певної міри невпорядковано, з кількісними та якісними невідповідностями між сучасними функціями та можливостями і умовами історичних ядер міст. Фізичне зношення основної маси забудови, ступінь якого і так дуже високий, прискорює інтенсивний транспортний рух. Конче треба реставрувати велику частину цінних будинків та передбачити їх нове пристосування. Наприкінці 1970-х рр. спеціалісти почали розробляти проекти регенерації історичних ядер міст *. Відомі ці роботи передовсім з публікацій Е. Пучінса [11] та Д. Брунса і Р. Кангропооля [12]. Проекти регенерації звичайно передбачають комплекс заходів, щодо обмеження і виведення транспорту з історичних районів. Плануються також заходи до відтворення як окремих історичних споруд, так і історично сформованих функцій забудови й відкритих просторів, що створює передумови для відновлення адекватного використання просторів історичного центру, зокрема, для відновлення статусу пішохідних територій. До цього прямо зобов'язують положення прийнятої 1987 р. Вашингтонської хартії ІКОМОС про охорону історичної спадщини міст (пункт 12) [13].

На жаль, унаслідок різних причин здійснення викладених заходів дуже часто розуміли вузько і зводили переважно до формування пішохідних зон на одній-двох вулицях центру, належно не обгрунтовуючи взаємозв'язок такої зміни з перспективним транспортним перетворенням міста і не узгоджуючи її з потребами охорони історико-архітектурної спадщини центру. Негативний вплив транспорту за такого підходу не зводять нанівець, а, сказати б, переносять — з одних вулиць на сусідні.

---

* Можливості регенерації історичних частин українських міст ще тільки вивчаються.

[11] Пучинс Э. Проект регенерации Старой Риги.— Рига, 1984.— 50 с.

[12] Брунс Д., Кангропооль Р. Регенерация Старого Таллина.— М., 1987.— 47 с.

[13] Міжнародна Хартія про охорону історичних міст // Пам'ятки України.— 1988.— № 2.— С. 39—40.

У той же час у багатьох містах уже запроектовано або й прокладено кільцеві чи дотичні стосовно центру магістралі. Отже, виник певний «розрив» між верхнім рівнем транспортного перетворення структури центру (яке до того ж потребує тривалих строків реалізації) і рівнем формування уже в даний час систем пішохідних просторів.

Це твердження можна проілюструвати на прикладі Львова. Планувальні умови центральної частини міста надзвичайно складні з погляду можливости розвантаження їх від надмірного транспортного руху. Містобудівні проектні розробки передбачають створення довкола центрального району двох транспортних кілець. Радіус внутрішнього кільця 0,5—0,7 км. Запроектовано дотичну швидкісну магістраль у північній частині центру, на місці сучасної лінії залізниці. Щоб втілити в життя цю програму, треба також прокласти транспортний тунель у східній частині центру, здійснити складні інженерні заходи для влаштування кільцевих трас.

Тривалий час пробувано обмежити транспортний потік у центрі організаційними заходами. Застосовувано метод «секторизації» руху службового та обслуговуючого транспорту, була спроба повністю закрити для транспортного руху старе місто тощо. Але ці заходи, вжиті без зміни функціональної структури центру, виявилися нежиттєздатними. Тепер діє заборона руху легкового індивідуального транспорту у вихідні та святкові дні. Таку систему руху реалізовувано в межах умовного малого транспортного кільця довкола основної історичної частини центру. В структурі центру можна виділити три умовні планувальні зони з різними умовами реконструкції — місто XIII—XIV ст., місто XV—XVIII ст. та район забудови XIX—початку XX ст. Територія перших двох зон, на думку спеціалістів, повинна бути повністю пішохідною [14], а територія району забудови XIX—XX ст., який виконує основну частину громадських функцій центру, рекомендується реконструювати з улаштуванням внутріквартальних пішохідних вулиць і пасажів [15]. Останніми роками у Львові розроблено кілька проектів організації пішохідних зон. Зокрема, на замовлення Державного історико-архітектурного заповідника та міської влади були виконані проекти пішохідних зон на вулицях Галицькій (1982), Руській (1987), на проспекті Т. Шевченка (1988). Але жоден з них досі не здійснений. Виявилося, що переобладнання навіть однієї з вулиць центру (без оптимізації транспортно-функціональної структури району) відразу ж позначиться на функціонуванні всього ядра. Істотно ускладнюються транспортне обслуговування об'єктів, умови під'їзду, паркування автомобілів та інше.

Підсумовуючи, можна сказати, що перші спроби створити пішохідні зони, зокрема у Львові, Одесі, Луцьку, Івано-Франківську, не були успішні. Отже, проблема, винесена в заголовок нашої статті, для центрів великих та значних історично сформованих міст України досі актуальна. Кампанія перетворення вибраних вулиць на пішохідні зони, здається, минула, настав час для реального розв'язання пішохідних та транспортних проблем центрів. У формуванні цього завдання радикально змінено акценти. Було: як реконструювати одну чи кілька вулиць у центрі тільки для пішоходів. Стало: як центр міста зробити максимально комфортним для відвідувачів-пішо-

[14] Посацкий Б. С. Предпосылки формирования общественного пространства в центре Львова // Резервы прогресса в архитектуре и строительстве / Вестник Львовского политехнического института.— 1983.— № 173.— С. 153—154.

[15] Рудницкий А. М. Транспорт...— С. 18.

ходів, забезпечивши при тому належні умови для транспорту та врахувавши потреби оптимізації усієї його, центру, функціонально-планувальної структури. Треба відповісти на запитання, у яких функціональних зонах центру можна формувати повністю пішохідні зони, скільки таких зон доцільно створити, які форми транспортних обмежень прийнятні для тих чи інших частин центру, яка типологія пішохідних просторів, як схему пішохідних просторів взаємопов'язати з відвідуванням центру різним контингентом, із різними функціональними зонами тощо. У зв'язку з новим формулюванням завдання виникає потреба узагальнити й уточнити методику містобудівного підходу до розглядуваної проблеми. Уточнити треба і термінологічний апарат, який віддзеркалює розбіжність поглядів урбаністів, архітекторів, транспортників на явище пішохідних зон. Різні автори вкладають різний зміст у поняття «безтранспортна» чи «пішохідна» зона. Тому важливо виробити спільну об'єктивну позицію. Спробуємо розглянути згадані погляди, виходячи передусім з містобудівних критеріїв.

Різноманітність просторів пішохідного використання, які звичайно є у центрі міста, дуже велика. Це відображено і у класифікаціях, що їх пропонують дослідники. Московські спеціалісти О. Боровик, Р. Горбаньов, Т. Куликова пішохідні простори диференціюють на чотири типи: пішохідні зв'язки, пішохідні розподілювачі, пішохідні рекреаційні простори і громадські обслуговуючі пішохідні простори. Серед останніх вони розрізняють пішохідні вулиці, пішохідні площі та пішохідні зони [16]. При цьому згадані дослідники вказують на принципову відмінність пішохідних вулиць і площ від пішохідних зон, пропонуючи називати пішохідною зоною тільки ті ділянки середовища (у тому числі вулиці, площі), на яких підвищилась «якість міського простору» [17]. Таке трактування дещо еклектичне, бо в ньому застосовано різні критерії (просторові характеристики — вулиця, площа; характеристики впорядкування і комфорту середовища). Неприйнятне воно також і з такого погляду. Відомо, в історичних ядрах міст є вулиці з традиційно сформованим високим рівнем упорядкування, який немає сенсу «підвищувати», навпаки, такі вулиці слід оберігати від змін «з охоронних мотивів». На нашу думку, щоб дати визначення пішохідної зони, треба насамперед з'ясувати, з якого ступеня пріоритету пішохідного руху вважати простір пішохідним, а з якого — транспортним, оскільки повністю пішохідний вуличний простір громадського використання у центрі міста практично неможливий.

Систематизація, яку запропонував Ю. Ставничий, ближча до реальності. Він розрізняє: пішохідну зону — простір, на якому повністю усунений будь-який регулярний транспортний рух; безтранспортну зону — простір, на якому дозволено рух спеціального та обслуговуючого транспорту (за спеціальним часовим графіком); безавтомобільну зону — простір, на якому обмежено рух легкових автомобілів, дозволено рух масового громадського транспорту, обслуговуючого транспорту (за спеціальним графіком) та спеціальних автозасобів [18]. У колишній НДР уживано термінів «вільна від

---

[16] Боровик Е., Горбанев Р., Куликова Т. Организация пешеходных зон в больших городах и их транспортное обслуживание.— М., 1979.— С. 6.— (Обзор по проблемам больших городов; Вып. 29).

[17] Там же.— С. 7.

[18] Ставничий Ю. Дорожно-транспортная сеть и безопасность движения пешеходов.— М., 1984.— С. 47.

транспорту зона» (не допускалося руху автомобілів, громадського транспорту і велосипедів) і «зона, зручна для пішоходів» (рух транспорту обмежений, дозволено рух велосипедів, громадського транспорту, а також, на периферії зони,— рух по спеціальній смузі транспорту потрібного виду) [19]. А. Гучас (Литва) пропонує користуватися термінами «вулиця заспокоєного руху» і «пішохідна вулиця [20]. В. Шештокас вводить поняття «зона заспокоєння руху» [21]. З. Харитонова дає таке визначення категорії «пішохідна зона»: «багатофункціональний міський простір для пішохідного руху із значними, стабільними протягом дня потоками відвідувачів, у якому передбачені повна безпека і комфорт перебування відвідувачів» [22].

Згадані автори не дають чіткої відповіді на запитання, з якого ступеня транспортних обмежень вважати простір пішохідним і як називати простори, де діють тільки часткові заборони транспортного руху. В деяких визначеннях застосовано позатранспортні критерії.

На початку 1970-х рр. дуже вдалу класифікацію розробив польський дослідник Т. Сумень [23]. Він пропонував виділяти в центрі міста такі типи зон: 1 — зона лише пішохідного руху; 2 — зона з рухом тільки спеціальних транспортних засобів; 3 — зона із транспортним рухом, обмеженим у часі; 4 — зона з рухом обслуговуючого, громадського транспорту; 5 — зона з регулюванням руху транспорту і пішоходів. Подібний підхід був застосований у працях колишнього Центрального науково-дослідного інституту проектування містобудування (А. Агасьянц, Б. Бердник, Г. Голубєв та інші), у яких запропоновано зараховувати до пішохідних зон простори з повною забороною транспортного руху, простори з дозволом для проїзду тільки спеціального та обслуговуючого транспорту, а також простори із суміщеним рухом громадського транспорту і пішоходів [24]. О. Бойченко, Ю. Федутінов, І. Безродний термін «безтранспортні зони» вживають у широкому значенні — для номінації частин міської території, на яких заборонено або обмежено рух транспорту і встановлено пріоритет пішохідних переміщень. Тобто для них пішохідна зона лише різновид, один із типів безтранспортної зони. До безтранспортних зон ці дослідники зараховують міські парки, території спортивних споруд тощо [25]. Така систематизація дуже зручна для містобудівного проектування, особливо, якщо виділити у складі безтранспортних зон, крім пішохідних, ще й зони із різним рівнем обмеження транспортного руху (зони з обмеженням транзит-

---

[19] Andrä K., Klinker R., Lechmann R. Fussgängerbereiche in Stadtzentken.— Berlin, 1981.— S. 4.

[20] Гучас А. Улица — для пешехода // Архитектура.— 1986.— № 9.— С. 6.— Прилож. к «Строительной газете».

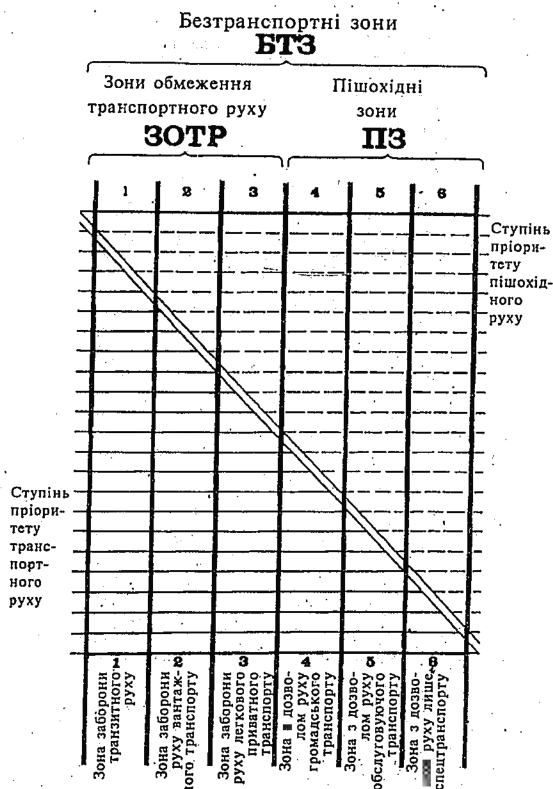
[21] Шештокас В. Системы охраняемых от транзитного движения территорий в городах // Задачи совершенствования движения в центрах городов: Тезисы докладов республиканской научно-технической конференции.— Вильнюс, 1980.— С. 95—98.

[22] Харитонова З. Пешеходные улицы в исторически сложившейся среде крупного города: Автореф. дис. ... канд. архит.— М., 1988.— С. 15.

[23] Sumień T. Ruch pieszy jako czynnik kształtujący przestrzenną strukture centrum miasta.— Warszawa, 1971.— S. 60.

[24] Агасьянц А., Бердник Б., Голубев Г., Ставничий Ю. Организация транспорта...— С. 14.

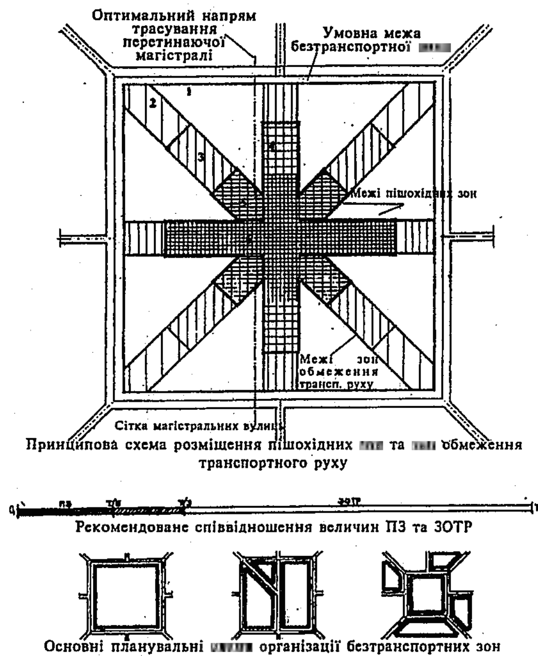
[25] Бестранспортные зоны в городах // Бойченко А, Федутинов Ю, Безродный И. Обзорная информация. Архитектура, районное планирование, градостроительство.— М., 1988.— № 8.— С. 2.



Модель зонування вуличних просторів центру міста за ступенем транзитних обмежень

ного проїзду, зони заборони вантажного руху, зони заборони руху легкового індивідуального транспорту).

Ми пропонуємо прийняти таке визначення поняття «умовно безтранспортна зона»: це район міста, на території якого застосовується комплекс заходів до заборони й обмеження руху транспорту для пріоритетної організації пішохідних переміщень. Умовно безтранспортною можна вважати зону, в якій діє хоча б один з перелічених обмежувальних режимів (див. рисунок вище). У зоні кожної чергової категорії логічно було б зберегти дію всіх попередніх видів транспортних обмежень. Назва «умовно безтранспортна зона» поширюється як загальніша на два інші типи містобудівних просторів — пішохідні зони та зони обмеження транспортного руху. Залежно від застосовуваних заходів до обмеження транспорту пропонується розрізняти три основні різновиди «пішохідних зон» і три основні різновиди «зон обмеження транспортного руху». Отже, пішохідна зона — впорядкований для громадського пішохідного використання вуличний простір центру міста, у якому заборонено рух автотранспорту. В межах такої зони доцільно розрізняти підзони з дозволом руху окремих видів транспорту (спеціального, обслуговуючого, масового громадського).



Модель містобудівної організації безтранспортної зони в центрі великого історичного міста:

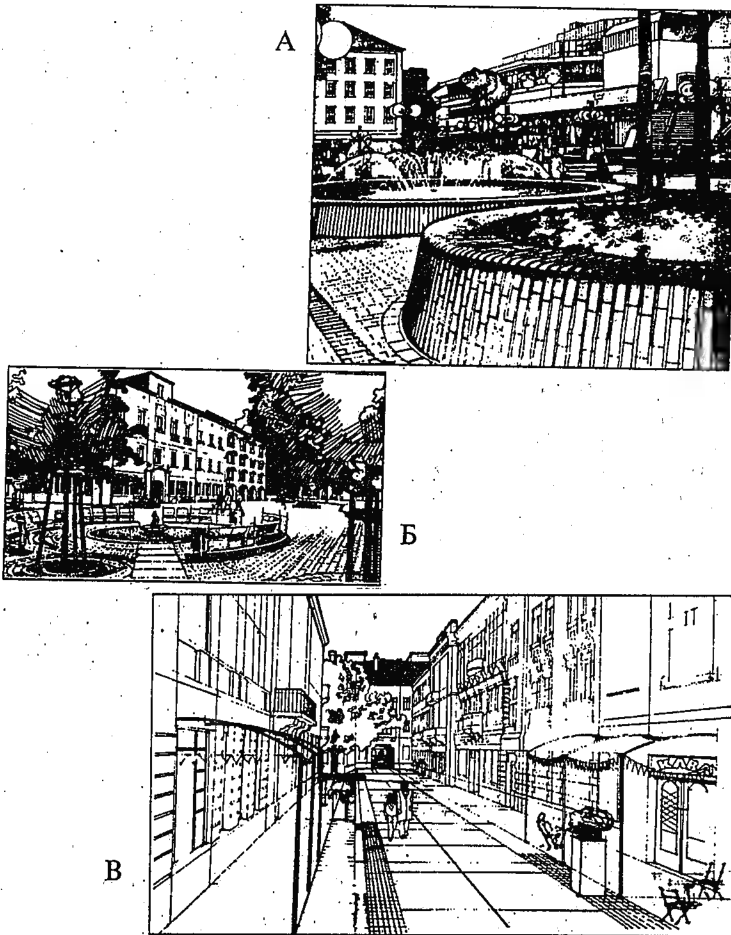
Зони обмеження транспортного руху: 1 — зона заборони транзитного руху; 2 — зона заборони руху вантажного транспорту; 3 — [redacted] заборони руху легкового приватного транспорту;
пішохідні зони: 4 — зона [redacted] дозволом руху громадських видів транспорту; 5 — зона з дозволом руху обслуговуючого транспорту; 6 — зона повної заборони руху, [redacted] винятком руху спецтранспорту; 7 — вулична мережа центру

Зона обмеження транспортного руху — вуличний простір центру міста, у межах якого різними заборонними заходами забезпечувано потрібне обмеження транспортного руху (вантажного транспорту, транзитного руху, легкового індивідуального транспорту, таксі та іншого) і комфортні умови для пішоходів.

Запропонована класифікація має аналоги в деяких зарубіжних дослідженнях. Так, американські автори Р. Брамбілла та Д. Лонго під умовно безтранспортними зонами розуміють «міські райони, у яких заборонено автомобільний рух і встановлено пріоритет для пішоходного руху та громадського транспорту» [26]. Пропозиція щодо багаторівневої структури пішохідних зон також має підтвердження у розробках інших зарубіжних спеціалістів. Зокрема, у Франції всі пішохідні території у центрах міст пропо-

[26] Brambilla R., Longo G. For pedestrians only. Planning, Design and Management of Traffic-free zones.— New York, 1977.— P. 16.

нується диференціювати на три основні класи [27]: клас «ТА» — території, призначені тільки для руху пішоходів, рух транспорту заборонено; клас «ТВ» — території, призначені переважно для пішохідного руху, допускається лише рух обслуговуючого транспорту та пасажирських мініавтобусів; клас «ТС» — території, до яких входять як пішохідні, так і транспортні зони з комунікаціями для обслуговуючого та масового громадського міського транспорту. Подібну схему поділу територій центру на суто пішохідні



Упорядкування пішохідних зон (тип 6, див. рис. на с. 323—324):
А — центральна пішохідна вулиця у місті Людвигсгафені (Німеччина); Б — центральна пішохідна площа в місті Ерлянгені (Німеччина); В — пішохідна вулиця-пасаж у центральній частині міста Львова (Україна, автор — Н. Лубківська, 1987 р.)

---

[27] Majcherczyk R. Principales zones de circulation // Le Batiment Batir.— 1982.— N 3.— P. 56—58.

та з обмеженим рухом автотранспорту запропоновано у працях угорського дослідника А. Мезеї [28].

Викладені положення вказують у теоретичній формі на містобудівну схему реалізації принципу безтранспортної організації центру міста. Отже, оптимальне розв'язання проблеми транспортного перевантаження центрів уявляється можливим лише за умови формування функціонально-просторової системи пішохідних вулиць та вулиць з обмеженням транспортного руху шляхом взаємної містобудівної адаптації структури пішохідних і транспортних зв'язків та структури об'єктів центру. Іншими словами, набір, кількісне співвідношення, місце, розміри, види, конфігурація, функціональне насичення пішохідних зон повинні визначатися на містобудівному рівні, виходячи [redacted] умов раціонального (умовно безтранспортного) зонування центру. Для досягнення цієї мети великого значення набувають знання про величини транспортної притягальности та відвідуваности різних об'єктів і ділянок центру, про закономірності розподілу пішохідних навантажень, про пріоритети відвідування тощо. Обгрунтована неминучість диференціації території центру за критерієм дозволу руху лише окремих видів транспорту прямо пов'язана [redacted] конечною потребою оптимізувати функціональну будову загальноміського центру. Взаємозв'язок такої диференціації і згаданої потреби оптимізації транспортно-функціональної структури центру міста ще треба поглиблено вивчати. Із запропонованої схеми транспортно-пішохідного устрою центру міста також видно, що залежно від конкретної ситуації транспортну проблему центру можна розв'язати не улаштуванням пішохідних зон, [redacted] гнучкою реалізацією системи зон обмеження транспортного руху чи створенням лише тимчасових пішохідних зон. Проте ми вважаємо, що для центру великого історичного міста формування якраз постійних пішохідних зон різного типу з багатьох поглядів — соціальних, функціональних, охоронних — найдоцільніше.

Mykola BEVZ

A CENTRE OF LARGE—SIZE ANCIENT TOWNS: OVERCOMING THE CRISIS

The article deals with the problem of the traffic system in the central areas of large-size ancient towns. The expediency of turning them into free-traffic areas is discussed. According to the degree of traffic limitation the scheme of the conventional division of [redacted] town centre into six zones is suggested. The notions «pedestrian zone» and «the zone of traffic limitation» are also defined. The optimal traffic-functional system of central L'viv is modelled.

[28] M e z e y A. Gyalogosbelwarosok Kozlekedesei // Területrendezes.— 1979, N 1.— P. 65—72.

Василь СЛОБОДЯН

ЦЕРКОВНА АРХІТЕКТУРА УКРАЇНЦІВ ЗАДУНАВ'Я

Задунав'я — район у румунській Добруджі (жудец Тульча), що охоплює дельту Дунаю і прилеглі місцевості.

Перші українські поселенці з'явилися тут на початку XVIII ст. Це були запорізькі козаки, які підтримали виступ гетьмана Івана Мазепи проти царської Росії, її наступу на права України. Поселилися вони в селах Пошті й Телиці [1]. Існують, правда, згадки про козаків, що називали себе «єдино вірними козаками» або «довговусами» і які оселилися тут ще наприкінці XVI—на початку XVII ст. [2] Але масова еміграція українців пов'язана з ліквідацією імператрицею Катериною II Запорозької Січі в 1775 р. Втікачі створюють тут з дозволу турецького уряду Задунайську Січ, що існує від 1776 до 1828 р. Постійно поповнюючись новими поселенцями з України, Задунайська Січ поступово перетворюється у цілком самобутню вільну українську колонію. Та удар, якого завдав їй останній кошовий задунайців Йосип Гладкий під час російсько-турецької війни 1828 р., був смертельний. Турецький уряд зруйнував останню, Задунайську Січ та ліквідував її структуру.

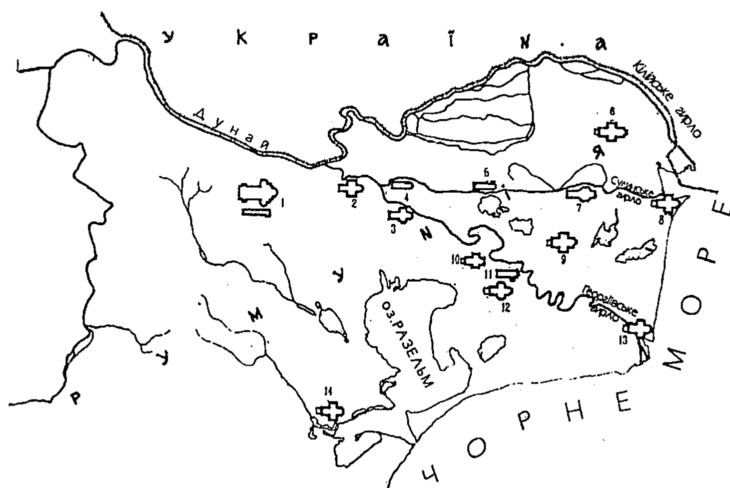
По війні частина козаків вертається у дельту та осідає серед українського сільського населення. Сюди постійно прибувають нові втікачі від панщини з України аж до 1861 р. Українське населення закладає також нові села, інтенсивно загосподаровуючи край. У селах з'являються церкви, у яких правиться українською мовою.

Входження Добруджі до Румунського королівства в 1877 р. спочатку незначно змінило ситуацію. Але з часом дедалі сильніше відчувається прагнення влади асимілювати українське населення. В українські села підселяють румунів, відкриваються школи з румунською мовою навчання. У 1926 р. усі церкви переводяться на новий календар та відправи румунською мовою.

Щойно по другій світовій війні з'являються у селах українські школи, а в Тульчі — український ліцей. Та цей процес українського відродження у Задунав'ї був неглибоким і нетривалим. Уже 1959 р. закрито ліцей в за ним і школи. Новий етап започаткувала Груднева революція 1989 р. Створений у червні 1990 р. в Тульчі Союз українців Добруджі, складова частина Союзу

---

[1] C i o c a n I. Studiul Geografic complex al comunei Mahmudia (машинопис).
[2] K a l t e n b e r g L. Czarne żagle czterdziestu mórz.— Warszawa, 1986.— S. 256.



Картосхема розміщення українських церков у Задунав'ї:
1 — Телиця; 2 — Тульча; 3 — Пирлита; 4 — Партизан; 5 — Горгова; 6 — Летя; 7 — Крішан; 8 — Сулина; 9 — Караорман; 10 — Муругіль; 11 — Верхній Дунавець; 12 — Нижній Дунавець; 13 — Катирлез; 14 — Луг

українців Румунії, уже домігся викладання української мови в шести селах регіону. Триває боротьба за відновлення Української православної церкви.

Життя українців Задунав'я, їх історія, на жаль, залишалися до нашого часу поза увагою дослідників, хоча й тут протягом двох століть вони витворили свою оригінальну культуру. Цікаві, зокрема, їхні церкви.

Козаки завжди в місці свого осідку зводили хоч би й тимчасову церкву. І в Задунав'ї вони спорудили кошову церкву. Так, уже з моменту закладання коша в Катирлезі в 1813 р. починають зводити січову церкву, яку, коли кіш перебрався у Верхній Дунавець у 1815 р., переносять на нове місце і встановлюють на якісь давні фундаменти. Це була невелика одноверха дерев'яна споруда, покрита дошками і навіть не пофарбована [3]. На жаль, точніших відомостей про цю церкву Покрови, зруйновану 1828 р. при ліквідації Задунайської Січі, не збереглося.

Більшість перших українських церков Задунав'я — прості хати-церкви, збудовані з дерева або чамуру (глини, змішаної з різаною соломою або очеретом), криті чотирисхилими або двосхилими дахами [4]. Відрізнялись вони від звичайних українських хат кованим хрестом над вівтарною частиною та, інколи, побудованою поряд стовповою дзвіницею. У селі Нижній Дунавець біля церкви 1880 р. збереглася давня хата-церква (руїни). Прямокутну, в плані витягнену споруду з чамуру орієнтовано зі сходу на захід і розділено на три приміщення. Центральне, найбільше, відігравало роль нави, невелике приміщення із заходу — бабинець, зі сходу був вівтар з добудованою з півдня ризницею. Стіни прорізано невеликими прямокутними

[3] Кондратович. Задунайская Сечь // Киевская старина.— 1883.— Т. 5.— С. 760.
[4] Monumente istorice şi izvoare creştine.— Galaţi, 1987.— P. 168—169, 181.

вікнами, вхід улаштований у наву з півдня. Покрита хата-церква двосхилим шиферним дахом, хоча на фотографії кінця XIX ст. вона ще має чотирисхилий очеретяний дах [5]. Датується будівля кінцем XVIII ст. [redacted]

Ще одна хата-церква збереглася і функціонує у селі Телиці. Відправи в ній відновилися після землетрусу 1983 р., коли існуюча церква стала аварійною, [redacted] громада не знайшла коштів на її реставрацію. Поставлена вона 1900 р. як тимчасова споруда на час побудови нової церкви на місці згорілої. Прямокутна, неорієнтована споруда складається з трьох приміщень: вівтаря, відділеного іконостасом з трьома вратами, нави зі стовпом, що підпирає стелю посередині, та бабинця, відділеного стіною з прибудованим до нього господарським приміщенням. Чамурові стіни церкви тиньковані. Перекрита двосхилим бляшаним дахом. На те, що це церква, вказують два хрести з тиньку обабіч вхідних дверей у наву.

Дещо ускладненим варіантом цього типу [redacted] церква св. Миколая у селі Крішаі, збудована 1935 р. Це каркасна споруда, прямокутна в плані, [redacted] дуговим вигином вівтаря і двома трапецієвими розширеннями по сторонах нави, що віддалено нагадують трансепт. Стіни церкви горизонтально шальовані дошками і заповнені чамуром. Вкрита двосхилим дахом з причілками на західній і східній сторонах, над якими встановлено ковані хрести. На захід від церкви збудовано дерев'яну стовпову дзвіницю. Це єдина [redacted] сучасному Задунав'ї дзвіниця, яка стоїть окремо. Два різьблені дерев'яні стовпи вкриті невеликим бляшаним чотирисхилим дашком, на якому встановлено три дерев'яні хрести. Під дашком на перекладині підвішено три дзвони.

Деякі церкви кінця XIX—початку XX ст. (для прикладу, дерев'яна церква св. Миколая в селі Горгова та мурована церква у селі Партизані) розвивають цей тип. Вони прямокутні, витягнені в плані, зі скругленою східною вівтарною частиною. Але, на відміну від хат-церков, над присінком-бабинцем з'являються вежі-дзвіниці. Ще більше ускладнений цей тип в церкві Покрови села Верхній Дунавець. Збудована 1906 р. на кошти селян Трифона Ілії та Тимошка Алексія, ця мурована видовжена споруда з півкруглим вівтарем увінчана невеликою восьмигранною банею на восьмерику, встановленому на низенькому четверику, над центром нави. Така ж, тільки менша, баня вінчає другий ярус дзвіниці над бабинцем. На відміну від названих церков, у яких восьмерикові дзвіниці одноярусні, у дунавецькій церкві другий восьмериковий ярус встановлено на четверику.

Однією [redacted] найкращих церковних споруд і водночас однією з найдавніших збережених українських церков у Добруджі є церква св. Дмитра [redacted] селі Караормані. Це дерев'яна, хрещата в плані споруда з гранчастим вівтарем та прямокутними боковими раменами. Вінчає церкву баня на восьмерику над середхрестям. Двосхилі дахи творять причілки на фасадах, [redacted] вівтар перекрито вальмовим дахом. За переказами, збудовано її у середині XIX ст. (називають навіть точну дату побудови — 1840 р.) з дубових брусів, які привозили з єдиного [redacted] дельті Дунаю великого дубового Караорманського лісу (з турецької мови караорман перекладається як чорний ліс). Серед збережених у церкві книг, виданих старослов'янською мовою, є Акафіст Києво-Печерської друкарні (1841) з покрайніми записами, один з яких дає можливість датувати церкву не пізніше як 1846 р.: «Етую

[redacted] Monumente...— P. 168.
[6] Ibid.

книгу жертвовалъ нацерковь якимъ зуенко за старости максима павлюченка месяца октября 29 дня 1846 года». Інша книга з тієї ж Києво-Печерської друкарні — «Триодіонъ» 1838 р.— має напис: «Сия книга принадлежить церкви Димитривокой силения калармина».

Дмитрівська церква гарних пропорцій і нагадує сильветкою церкви, що будувались в Україні. Дещо погіршила пропорції триярусна дзвіниця, добудована до західного фасаду в середині 60-х рр. XX ст.

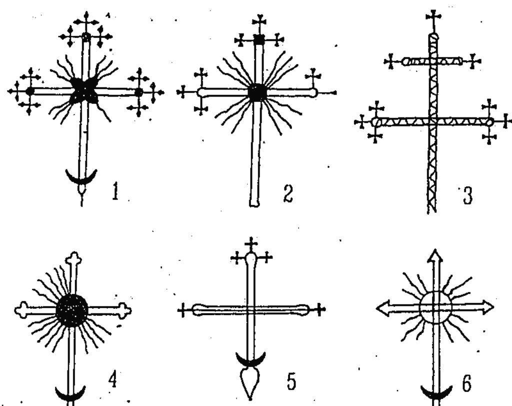
Ще одна дерев'яна церква подібного типу, але важчих пропорцій збереглася у селі Летя.

Треба зазначити, що до отримання Добруджею незалежности в 1877 р. усі церкви в ній належали до єпархії з центром в Ізмаїлі, підпорядкованої костантинопольському патріархові. З 1877 р. центром єпархії Нижнього Дунаю, до якої входять і українські церкви Задунав'я, стає Галац. Перший період діяльности нової єпархії пов'язаний з інтенсивним будівництвом нових сакральних споруд. Зокрема, завершуються розпочаті ще за турецької влади будівлі. Сюди належить церква в селі Катирлезі (Сфинту Георге). Розпочали її будівництво в 1870 р. рибалки села після пожежі, яка спалила давнішу, дерев'яну церкву. З цим будівництвом пов'язана легенда. Стара церква була зроблена з двох рядів дощок, набитих усередині морською травою. При перекритті церкви вона випадково загорілась. У цей час рікою з Галаца пропливав корабель, навантажений цеглою, і біля села сів на мілину. Капітан запропонував рибалкам узяти стільки цегли, скільки буде потрібно для того, щоби корабель зміг знятись з мілини. Рибалки так і зробили. І збудували нову церкву.

Первісно церква св. Георгія була хрещата в плані, з гранчастим вівтарем, перекрита великою банею на восьмерику, поставленому на низенькому четверику над середхрестям. Восьмерик виконаний з дерева. У 1899 р. до бабинця прибудовано на кошти італійського купця, що торгував з місцевими рибалками, велику триярусну, квадратну в плані дзвіницю з восьмигранним третім ярусом, перекриту банею. Дзвіниця унікальна в Задунав'ї своїми фресками, виконаними на західному фасаді. На першому ярусі праворуч від входу — зображення св. Георгія, ліворуч св. Дмитра, на другому ярусі — сцени з Євангелія від Луки про проповіді Христа на Генезаретському озері, на третьому — «Преображення» і «Вознесіння». На кожній фресці підписи донаторів — рибалок з Катирлеза, тепер — румунською мовою.

Подібні церкви збудовані в той же час у селах: Муругілі (Індепенденца) — св. Юрія (1881—1883), Нижньому Дунавці — Різдва Богородиці (1880), Пирлиті (Вікторії) — Введення у храм Діви Марії (1881—1882), Лузі (Лунці) та в місті Тульчі — Преображення Господнього (1875—1883) і місті Сулині — св. Миколая (1860—1866). Усі ці церкви подібні в плані і загальній структурі — хрещаті з банею над середхрестям, встановленим на восьмерику та вежею-дзвіницею над присінком із заходу. Відрізняються вони як викінченням фасадів, дзвіниць, розмірами, так і планом рамен, вівтаря (трапецієві, прямокутні, півциркульні). На деяких можна завважити впливи румунської архітектури, зокрема, в церкві міста Тульчі (оздоблення стін, форма бані над захристією та інше).

У Задунав'ї зберігся звичай відзначати місце давнішої церкви. Цей звичай колись побутував і в Україні та зберігся ще в деяких місцевостях Галичини. На місці вівтаря встановлюють невеликий постамент, здебільшого



Ковані хрести церков Задунав'я:
1 — село Крішан (над вівтарем); 2 — село Крішан (над бабинцем); 3 — село Караорман; 4 — село Партизан; 5 — село Телиця; 6 — село Верхній Дунавець

квадратної форми *, увінчаний хрестом з колишньої церкви. Ці ковані хрести виділяються великою різноманітністю і є цікавими пам'ятками ужиткового мистецтва українців Задунав'я. Стоїть такий пам'ятник і біля Дмитрівської церкви в Караормані, що свідчить про існування тут давнішої будівлі.

Сильветки українських церков Добруджі доволі подібні до вигляду церков російських старообрядців-липован. Але в українських церквах частіше спостерігаються елементи румунського декору і румунські архітектурні впливи (декор церкви в Тульчі, Лузі, форма бань у Партизані та Верхньому Дунавці інші, ніж у російських церквах). Пояснюється це тим, що 1926 р. всі українські церкви були переведені на румунську мову відправи та обсаджені румунськими священиками, які при ремонтах і реконструкціях старалися наблизити вигляд споруди до нормативних вимог Румунської православної церкви. Особливо помітно це на стінописах і в іконах, які перемальовували або на яких просто змінювали українські написи на румунські. У деяких церквах ще збереглися ікони з підписами, що засвідчують їх українське походження. Так, у церкві св. Юрія села Муругіля в намісному ряді іконостасу є ікона св. Юрія з підписом: «Соѡр8жена сіѧ икона караурманским поселѧниномъ Іѡанномъ андреевымъ андрейченкомъ 1883 г. декабря 20 д.» А в Преображенській церкві Тульчі на боковій стіні південного рамена є дві ікони: св. пророка Іллі з підписом: «Сиѧ Ікона Св. Пророкъ Иліѧ сооружена іждевеніемъ земледецевъ Р8ской общены Св. Преображенской церкви и старанием священиковъ 1894 Юлиѧ 20» та ікона святих Козьми і Дем'яна: «Сіѧ икона сооружена иждивениемъ обществомъ всехъ мастеровых кузнечного и колесного цеха в Тульче 1893».

* У селі Катирлезі постамент у формі рівнораменного хреста, а в Тульчі — двоярусна каплиця — восьмерик на четверику.

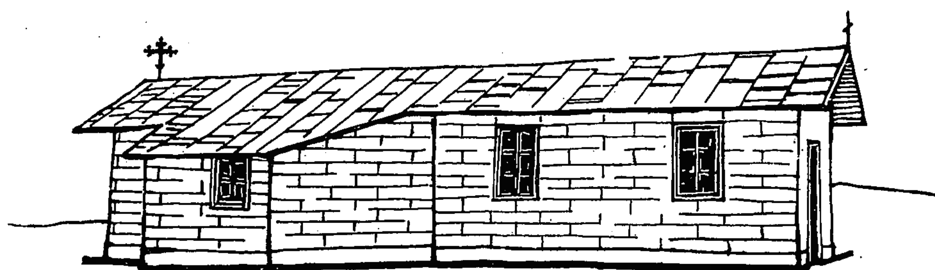
Справжньою перлиною українського церковного будівництва Задунав'я є церква св. Марії в Телиці, збудована у 1902—1907 рр. Поставлена на високому пагорбі в центрі села, вона домінує над ним своїми високими верхами. Ця мурована тринавова одноапсидна споруда з трансептом, утвореним півциркульними в плані раменами, нагадує Троїцький собор XVIII ст. у Чернігові. Західний фасад церкви в Телиці вінчають дві квадратні в плані вежі, перекриті чотиригранними грушоподібними банями, увінчаними маківками на сліпих ліхтариках. Над центральною навою, а також над боковими раменами підносяться на високих струнких восьмериках високі грушоподібні бані, що формами нагадують куполи українських церков Гетьманщини XVIII ст. Риси українського бароко в цьому закутку Добруджі — свідчення того, що місцеве населення пам'ятало про своє козацьке походження, про зв'язки з рідною землею.

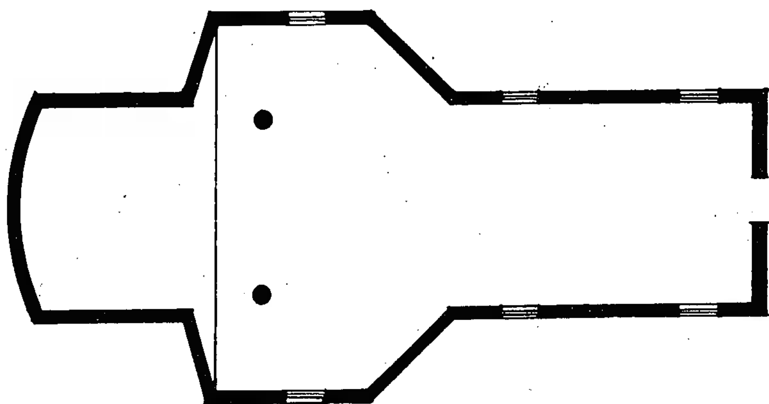
Українські церкви Задунав'я — пам'ятки матеріальної культури не лише місцевого населення, а й усього українського народу.

Vassyl' SLOBODIAN

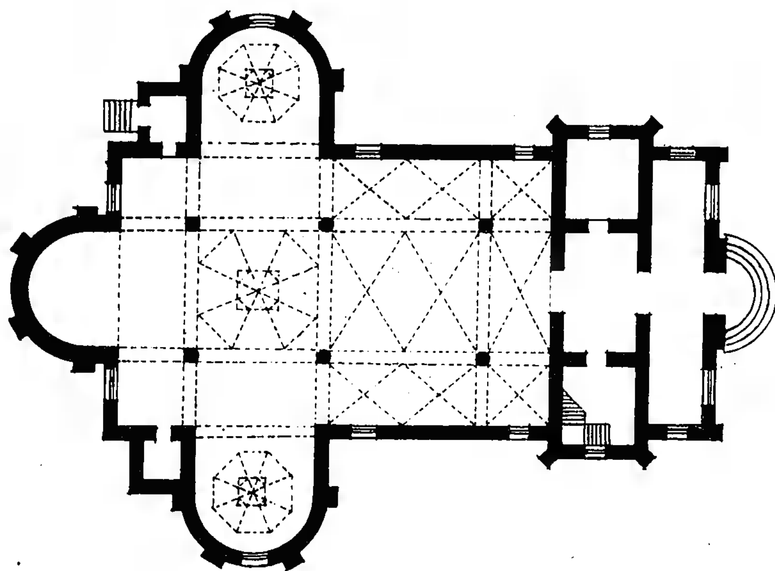
CHURCH ARCHITECTURE UKRAINIANS BEYOND THE DANUBE

The paper analyses architectural forms, peculiarities of construction and building material of the churches and belltowers of the Ukrainians who lived on the lands beyond the Danube (the area of Dobrudzhi). Ukrainian cossacks settled there after the liquidation of the Zaporiz'ka Sich in the year 1775 (Zadunays'ka Sich). In the first half of the 19th c. churches in that region were shaped like rectangular, clay and plank walls resembling a house. Later on the construction became rather complicated and cross-like churches appeared. A masterpiece of Ukrainian church construction is the Church in the village of Telytsi. Erection of the churches beyond the Danube started with the Koshova church built in 1813.



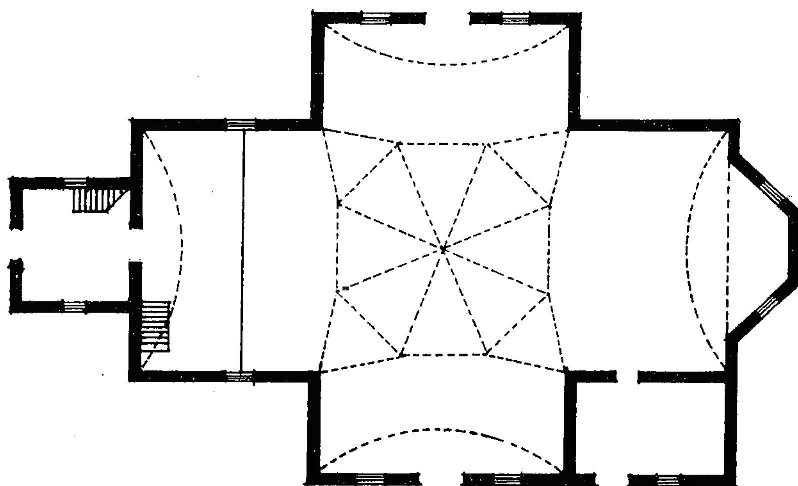


Село Крішан. Церква св. Миколая. *1935 р.:*
загальний вигляд і схематичний план
До статті В. Слободяна



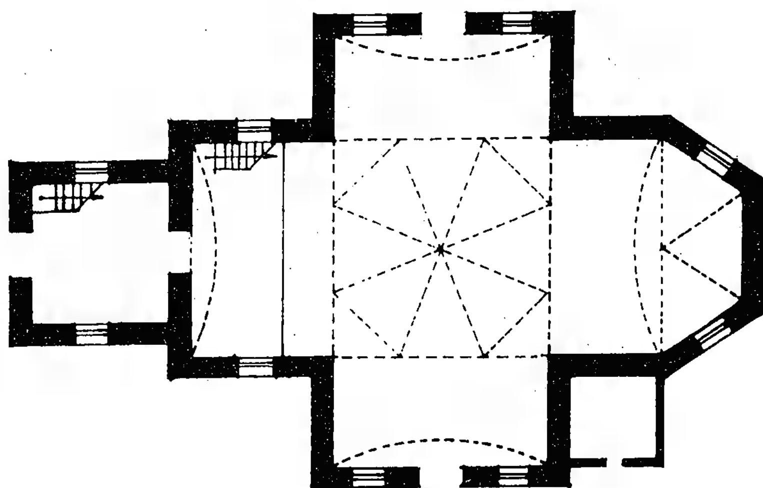
Село Телиця. Церква Пресвятої Марії. *1902—1907 рр.: загальний вигляд і схематичний план*

До статті В. Слободяна



Село Караорман. Церква св. Дмитра, *40-ві рр. XIX ст.: загальний вигляд і схематичний план*

До статті В. Слободяна



Село Катирлез. Церква св. Георгія. *1870—1881 рр.:*
загальний вигляд і схематичний план
До статті В. Слободяна

Ігор ЖУК

ІВАН ЛЕВИНСЬКИЙ — ПЕДАГОГ І ТЕОРЕТИК

У запропонованій статті мова піде про один [redacted] маловивчених аспектів фахової діяльности видатного українського архітектора-будівничого Івана Левинського (6 липня 1851 — 4 липня 1919) — його викладацьку роботу в Політехнічній школі у Львові та опубліковані наукові праці. Опрацювання теми «Левинський-педагог» й аналіз текстів, автором яких він є, допоможе повніше висвітлити історію високої освіти в Галичині, а також ширше ознайомити з теоретичною спадщиною львівської архітектурної школи початку XX ст.

Перші зв'язки І. Левинського з львівським осередком технічної освіти відносяться до раннього періоду його біографії — часів, коли вісімнадцятилітній юнак, син директора народної школи в Долині, приймає рішення здобувати знання дипломованого спеціаліста в одній з високих шкіл Львова. Позаду шкільні роки, проведені в Стрию, пізніше — у реальній школі у Львові. Ще учнем юний І. Левинський вирішує, що відмовиться від кар'єри духовної особи, традиційної у родині [1]. Університетські факультети, на які найохочіше вступали Іванові ровесники, також його не приваблюють. Вибір І. Левинського — Львівська технічна академія (пізніше перейменована [redacted] Політехнічну школу); заклад, який на взірець аналогічних інститутів Відня і Праги готував фахівців у галузі інженерних дисциплін — так званих «авторизованих цивільних техніків».

І. Левинський вступає до Технічної академії у 1869 р. і вчиться тут п'ять років. Після реорганізації академії у 1872/1873 навчальному році (коли єдиний для всіх слухачів загальнотехнічний курс навчання було диференційовано й організовано три відділи — будівництва, інженерії і хімії) І. Левинський записується на відділ інженерії [2], який успішно закінчує 1874 р.

Після цього починається самостійна професійна діяльність. У 1880-х—1890-х рр. І. Левинський досягає у ній блискучих успіхів: його архітектурне бюро проектує найкращі споруди тодішньої Галичини, заснована ним будівельна фірма і виробництво матеріалів для будівельного промислу стає

---

[1] Ф. Ф. Іван Левинський // Ілюстрований календар товариства «Просьвіта» з літературним збірником [redacted] переступний рік 1920.— Львів, 1919.— С. 341; О л е к с и н І. Життя і діяльність Івана Левинського // Іван Левинський: Його життя та праця.— Львів, 1934.— С. 9.

[2] Державний архів Львівської області, ф. 27, оп. 5, спр. 18672, арк. 60.

найбільшим у своїй галузі промисловим закладом краю. У цей час І. Левинський підтримує тісні зв'язки з архітекторським середовищем Львова, в тому числі з викладачами Політехнічної школи і, зокрема, з її ректором, найвизначнішим львівським архітектором другої половини XIX ст. Юліаном-Октавіаном Захарієвичем; виступає у ролі спонсора студентського товариства, заснованого [redacted] політехніці. А 1901 р. сам приходить викладати на відділ будівництва (архітектурний факультет).

У жовтні 1901 р. [redacted] пресі з'явилося повідомлення про обрання І. Левинського надзвичайним професором Політехнічної школи [3]. Розвиток архітектури кінця XIX—початку XX ст., поява нових типів споруд, яких не знала архітектура попередніх часів, обумовлює потребу створення у політехніці нової кафедри — утилітарного будівництва. Її керівником призначено новообраного професора І. Левинського. У листопаді того ж 1901 р. він виступає із своєю вступною лекцією «Про утилітарне будівництво»[4], яку можна вважати не тільки професійним, [redacted] й життєвим кредо І. Левинського. Місце своєї кафедри серед інших кафедр будівельного відділу він визначає так: «1) як кожна будівля повинна бути міцно і конструктивно вирішена — відповідає кафедра будівельних конструкцій; 2) як цілість повинна бути твором мистецтва — відповідає кафедра архітектури; 3) як кожна будівля повинна бути ужитковою — відповідає кафедра утилітарного будівництва [...]» [5]. Тут неважко помітити відповідність класичній для теорії архітектури тріаді «міцність, користь, краса», яку сформулював Вітрувій. Її останній компонент — користь (утилітарність, ужитковість) — девіз усієї діяльности І. Левинського як педагога-теоретика. Крім основного курсу (утилітарне будівництво), протягом 1900—1910-х рр. він читає лекції із залізничного будівництва.

З 1908 р. І. Левинський обіймає посаду звичайного професора [6]. У міру того як кафедра утилітарного будівництва стає однією з найкращих у політехніці, зростає його авторитет серед колег — викладачів будівельного й інженерного відділів (разом [redacted] І. Левинським в 1900—1910-ті рр. на відділах працювали відомі архітектори Т. Таловський, Т. Обмінський, М. Ковальчук, Г. Бізанц, Е. Ковач, провідні спеціалісти в галузі теорії будівельних конструкцій М. Тульє, Я. Богуцький та інші), серед професури загалом. Закономірним виявом визнання ролі І. Левинського як педагога-вихователя і організатора освіти було його обрання в 1912/1913 і 1913/1914 навчальних роках деканом відділу будівництва [7].

Повний курс навчання на відділі за часів І. Левинського тривав п'ять років, з яких перші два відводилися на вивчення загальнотехнічних предметів. Заняття з архітектурних дисциплін розпочиналися після так званого «першого державного екзамену», на старших курсах. Згідно з навчальною програмою, І. Левинський опікувався саме студентами останніх років на-

[redacted] Дѣло.— 1901.— № 227; Czasopismo techniczne.— 1901.— N 20.— S. 259.

4 Lewiński J. O budownictwie utylitarnem // Czasopismo techniczne.— 1902.— N 3.— S. 38—39; N 4.— S. 54—56.

[redacted] Ibid.— N 4.— S. 54—55.

[redacted] Program ces. król. Szkoły politechnicznej we Lwowie na rok naukowy 1909/10.— Lwów, 1909.— S. 85.

7 Program ces. król. Szkoły politechnicznej...1912/13.— Lwów, 1912.— S. 83; Program ces. król. Szkoły politechnicznej... 1913/14.— Lwów, 1913.— S. 91.

вчання — четвертого і п'ятого [8]. Під керівництвом професора вони формувались як професіонали, нерідко — проходячи практику в його проектно-будівельній фірмі.

Педагогічна діяльність І. Левинського припадає на період найбільшого за часів «конституційної» Галичини набору студентів на будівельний відділ Львівської політехніки, що відображало високий рівень професійної активности в крайовому будівельному промислі. Якщо в перші роки існування відділу на ньому навчалося близько 20—30 слухачів, то в середині 1900-х рр. це число доростає до 100, а близько 1914 р.— майже до двох з половиною сотень студентів. За цих умов вплив І. Левинського на формування молодої генерації архітекторів у Львові був дуже значний. «Як професор Львівської політехніки Іван Левинський виховує ціле покоління українських і польських архітекторів-будівничих»,— пише біограф [9]. Серед вихованців професора виділяються Лев Левинський, Олександр Лушпинський, Вітольд Мінкевич, Евгеніуш Червінський — його асистенти-співавтори й десятки інших архітекторів, які розпочинали професійну практику перед першою світовою війною і продовжували плідно працювати в період «міжвоєнного двадцятиліття». Учні І. Левинського з часом сформували й найкращі викладацькі сили на архітектурному факультеті політехніки.

І. Левинський мав вроджений талант вихователя й наставника, потребу щедро ділитися своїм багатющим фаховим досвідом. У цьому контексті його прихід у політехніку слід оцінювати як цілком закономірний крок. «Як професор, тішився він [Левинський] великою пошаною і любов'ю студентства, бо дуже щиро відноситься до своїх слухачів і помагає їм у всьому, як рідний батько. Студенти називали його між собою «серденьком», бо він дуже часто звав цим словом людей» [10]. У попередні роки із професорів відділу будівництва, мабуть, тільки Ю.-О. Захарієвич був такий же популярний серед своїх вихованців.

Методика навчання, яку застосовував І. Левинський, дохідлива та ефективна. У ній не було й сліду рутини чи педантизму. «Я хочу, щоб наука була поважна, але не суха, хочу, щоб була строго мислячою, але теж застосовувалась у практиці»,— писав професор, висловлюючи далі побажання, щоб його учні, хоч би куди закинула їх доля, «як Робінзон, могли дати собі раду, приносячи славу нашій політехніці» [11].

Перераховуючи основні способи навчання, які будуть застосовані на кафедрі утилітарного будівництва, І. Левинський називає їх у такій послідовності: 1) «живе слово», тобто лекції; 2) демонстрування зразків будівель різного типу, виконаних за кордоном; 3) огляд архітектурних об'єктів у натурі; 4) практика на будівництві; 5) виконання завдань у рисувальному залі (слід виконати якнайбільше добрих ескізів); 6) критичний розбір власних праць [12]. І ще одна увага: «Я буду намовляти, щоб панство, бажаючи оцінити працю інших, ознайомились з ручною працею. Дуже це корисно і викликає довіру та повагу в людей, які працюють руками» [13]. Підсумовуючи характеристику І. Левинського як шефа кафедри, наведемо красномовний

---

[8] Program ces. król. Szkoły politechnicznej... 1902/03.— Lwów, 1902.— S. 44.
[9] Олексин І. Життя...— С. 12.
[10] Там же.
[11] Lewiński J. O budownictwie utylitarnem.— S. 55.
[12] Ibid.
[13] Ibid.

відгук у статті одного з архітекторів. Критично настроєний автор (у публікації гостро порушувалося питання реформи архітектурної освіти) відзначає: «Щоб не накликати на себе звинувачень в упередженості та категоричності, повинен зазначити і підкреслити, що відділ (мається на увазі кафедра — І. Ж.) [...] ужиткового будівництва — єдиний, який дорастає до рівня навчальних закладів Заходу і навіть більшість їх перевищує» [14].

Теоретичні погляди професора І. Левинського, викладені в його текстах, свідчать про автора як про представника поступової архітектури свого часу. З корпусом основних ідей, яких він дотримується, ми можемо ознайомитись у двох вступних лекціях, прочитаних у політехніці на початку 1901/1902 навчального року («Про утилітарне будівництво») і 1903/1904 («Значення горизонтальної проекції» [15]). У них професор зосереджує увагу на визначальних категоріях архітектурної теорії, таких поняттях, як «будівництво», «архітектура», «будівничий», «архітектор», «монументальність», «утилітарність» будівлі.

І. Левинський розуміє будівництво як галузь знання, тісно пов'язану з мистецтвом. Наука будівництва вчить, як, керуючись законами природи і фантазією, групувати «більші чи менші колоси, які називаються будівлями» згідно з поставленою метою; як надавати їм форму у відповідності до тієї чи іншої культури та оздоблювати їх відповідно до певного характеру, що зветься стилем. Фахівців у цій галузі звуть будівничими і архітекторами [16].

В іншому фрагменті лекції І. Левинський висловлюється так: «Будівлі є творами мистецтва [...], яке називаємо архітектурою. Мистецтво це багато в чому подібне до музики, однак відрізняється від музики тим, що, даючи естетичне задоволення, воно водночас повинно задовольняти низку вимог суто реального характеру» [17].

Далі І. Левинський висуває десять афористично сформульованих критеріїв, яким повинна відповідати будівля: 1) внутрішня ужитковість виявляється у зовнішніх архітектурних формах; 2) кожна з її частин, становлячи цілість сама по собі, підпорядковується цілості будівлі; 3) частини, які мають різне призначення, характером повинні відповідати єдиному характерові споруди; 4) частини, різні за призначенням, мають створювати рівновагу, становити єдине мистецтво; 5) окремі компоненти будівлі слід позбавляти оздоб з тим, щоб й інші форми творили з ними одне ціле; 6) архітектура повинна співіснувати з іншими просторовими мистецтвами, зберігаючи при цьому свою домінуючу позицію; 7) фантазія і форма мають іти в парі з розсудливістю і матеріалом; 8) матеріал — у парі з конструкцією; 9) функціональність — у парі з формою; 10) кошти роботи — у парі з функціональністю [18].

Уже мовилося, що утилітарність — головна категорія, на яку орієнтується І. Левинський. Серед вимог, яким має відповідати архітектурна споруда, за Левинським, виділяється «як умова конечна, головна: ужитковість самої будівлі» [19]. Тобто, приділяючи першочергову увагу балансові

[14] S t r u s z k i e w i c z J. O nauce architektury na politechnice Lwowskiej // Architekt.— 1910.— N 11.— S. 168.
[15] L e w i ń s k i J. Znaczenie rzutu poziomego w budownictwie utylitarnem i w gospodarstwie społecznem // Czasopismo techniczne.— 1903.— N 23.— S. 320—321; N 24.— S. 332—334.
[16] L e w i ń s k i J. O budownictwie utylitarnem.— S. 38.
[17] I b i d.
[18] I b i d.— S. 39.
[19] I b i d.— S. 54.

утилітарних і естетичних елементів, він розв'язує проблему співвідношення у новітньому дусі: [illegible] передньому плані стоїть функція. Якби І. Левинський жив у 1920—1930-ті рр., можна було б сподіватись появи проектів з його підписом, витриманих у традиції модерністської, функціоналістської архітектури.

Відповідно до співвідношення засад ужитковости і естетики, переваги першого над другим чи навпаки, І. Левинський будує свою класифікацію архітектурних споруд. Є будівлі, у яких ужитковість переважає, головна мета їх спорудження — «дати людині все, що вона потребує для свого життя і культури, і ці будівлі називаються утилітарними». Є також будівлі, споруджені особою, яка персоніфікує свій рід або владу над багатьма людьми; або ж їх будує спільними силами цілий край для культових чи культурних цілей (палаци, храми, театри). Вони мають стати «душею народу», повинні будуватись з найвитриваліших матеріалів, бути пам'яткою для нащадків. «Такі будівлі називаються монументальними, а естетика в них переважає над ужитковістю». Нарешті, є будівлі, які не мають утилітарної функції (тріумфальні арки, пам'ятники, студні). Їх можна назвати «пам'ятковими» [20]. В іншому тексті знаходимо аналогічне визначення: «Якщо за допомогою будівлі маємо намір передати нащадкам свідчення, якими ми зараз є, ми ставимо будинки монументальні», у формах, оздобах і технічному обладнанні яких «втілюється наш дух, наше почуття краси і наші культурні прагнення [...]». Якщо ж будівлі мають бути тільки «менш чи більш естетичним обмежуванням простору, в якому вестиметься діяльність для задоволення потреб щоденного життя, виконання праці або зберігання продуктів цієї праці, ті будинки ми називаємо утилітарними, або ужитковими» [21].

Професор І. Левинський — великий знавець саме ужиткової архітектури, до якої можна віднести переважну більшість сучасних архітектурних споруд. Він глибоко відчував своєрідний пафос, притаманний цій галузі архітектурної творчости. Хоча, як випливає з його слів, роль утилітарних об'єктів скромніша від монументальних, на практиці пам'ятки утилітарної архітектури, котрі спорудив І. Левинський, не поступаються монументальним спорудам якістю матеріалу, роботи, художнім рівнем виконання, становлячи виразний відбиток духу і художніх прагнень доби, втілених «у прекрасній і шляхетній формі» [22].

Згідно із запропонованою типологією будівель І. Левинський розмежовує авторські функції будівничого і архітектора. За його словами, утилітарні будівлі споруджує будівничий сам або з допомогою архітектора; монументальні будує архітектор з допомогою будівничого; пам'яткові ж — скульптор з допомогою архітектора [23].

Основні обов'язки будівничого: 1) знати природу і технічні особливості матеріалів, щоб застосовувати їх відповідно до коштів, конструкції та функціональних вимог; 2) знати, як зберегти будівлю від руйнування під впливом атмосферних явищ; 3) розуміти закони статики, щоб використовувати відповідні елементи конструкції; 4) знати утилітарне призначення будівлі взагалі, життєві потреби і звички людей, для яких вона споруджується;

---

[20] Lewiński J. O budownictwie utylitarnem.—S. 54.
[21] Lewiński J. Znaczenie rzutu poziomego...— S. 320—321.
[22] Lewiński J. O budownictwie utylitarnem.— S. 54.
[23] Ibid.

5) уникати проектування, яке не можна здійснити; 6) мати досвід і відчуття — щодо вибору місця, матеріалів, конструкцій і вигляду, з врахуванням найбільшої ужитковости, найменших затрат часу і коштів — щоб перед початком будівництва чітко відповісти на три питання: що? чим? і як?; 7) мати розвинуту уяву, здатність наперед уявляти майбутню будівлю.

У свою чергу архітектор повинен: 1) мати вроджений художній талант, творчу натуру; 2) знати історію архітектури, мистецтва, орієнтуватись в історичних формах; 3) мати досвід, щоб знати, який вигляд матиме нарисована на папері форма в реальному просторі; 4) крім того, знати техніку, матеріали, будівельні конструкції та функціональні вимоги до будівлі [24].

У відповідності до поділу будівель на монументальні й утилітарні І. Левинський розрізняє і характер архітектурних планів, диференціює проектні роботи. Проектант моделює майбутню споруду, «окреслюючи лінією на горизонтальній площині як обмеження простору, який, відповідно до цілей будови, має намір зайняти [...]. Водночас групує в уяві просторові маси [...] і таким чином над горизонтальною площиною зводить будівлю [...], називаючи начерк або підставовий план горизонтальною проекцією, а інший, просторовий [план] — вертикальною проекцією». Вертикальна проекція («образ вигляду естетичних форм») найбільше значення має для проектів монументальних споруд, горизонтальна — для утилітарних. «Горизонтальна проекція [...] для ужиткових будинків має першорядне значення [...]» [25]. Закономірно, що особлива увага до горизонтальної проекції виявляється не тільки в теоретичних розробках І. Левинського. Вона стане істотною ознакою його стилю як архітектора-практика.

Одна з відмінностей, яка різнить утилітарну і монументальну будівлі, за словами І. Левинського, полягає у тому, що монументальна споруда не є фінансовим починанням, кошти її будівництва — видаток суспільства на задоволення духовних потреб із вже зароблених прибутків. Утилітарна ж будівля завжди пов'язується з фінансовим завданням, яке треба здійснювати раціонально [26]. Тому, як спеціаліст у галузі утилітарного будівництва, І. Левинський надає великого значення вивченню фінансово-економічних аспектів архітектури, виявляючи при цьому тонке розуміння предмету.

Для оцінки рівня фаховости у виконанні горизонтальної проекції І. Левинський впроваджує два критерії: «господарність» і «вартісність», (орієнтуючись при цьому на книгу «Bonität und Oekonomik von Gebäudegrundrissen» (1899) професора Ротінгера з Відня. Господарний план — це такий план, при котрому будівля якнайзручніша для виконання у ній тієї основної діяльности, на яку вона розрахована. У вартісному ж плані площа приміщень, відведених для цієї основної діяльности, перебуває у найвигіднішому відношенні стосовно допоміжних приміщень і до загальної забудованої площі. Серед різних планів на вибір заслуговує той, який водночас найбільш господарний і найбільш вартісний. І. Левинський називає його раціональним [27]. Далі він подає математичну формулу із системою відповідних коефіцієнтів, за якою з-поміж кількох варіантів виявляють найраціональніший план. З великим знанням справи автор говорить про рентабельність будинку,

---

[24] Lewiński J. O budownictwie utylitarnem.— S. 39.
[25] Lewiński J. Znaczenie rzutu poziomego...— S. 320—321.
[26] Ibid.
[27] Ibid.

зміну в часі коштів утримання, регулювання товщини стін і стелі в контексті вимог економії та інше.

«Нашу професію не слід трактувати як окрему. Вона повинна розвиватись і жити разом з іншими технічними професіями» [28]. Виходячи з цього, І. Левинський приділяє чималу увагу вивченню допоміжних технічних й інших дисциплін, пов'язаних з архітектурою та будівництвом. У його рефераті «Про парцеляцію будівельних грунтів», зачитаному у львівському Політехнічному товаристві 1909 р. [29], висвітлено економічні та юридичні питання, що стосуються архітектурно-будівельної практики. Автор пропонує ряд прогресивних заходів у регулюванні будівельної парцеляції, тобто поділу більших земельних ділянок на менші для забудови. Щоб покласти край спекуляції, пропонується перехід забудованих теренів у муніципальну власність і поділ їх під контролем гмінних влад. Для зниження норм оплати за помешкання, на думку І. Левинського, доцільно організовувати кооперативи, які б об'єднували малозаможних забудовників (урядовців чи робітників) і створювали б конкуренцію на ринку житла. Йдеться у рефераті про зниження — з тією ж метою — оподаткування нерухомости, розробку раціонального генерального плану забудови міста тощо. І. Левинський виступає за законодавче обмеження розміру і висоти будівлі: він рішучий противник надмірно високих будинків, які «затіняють вулицю і мешкання, відрізають доплив повітря до мешкань, отже, стають менш гігієнічними». У цьому плані І. Левинський ставить у приклад архітектуру середніх віків, коли «вміли викликати ефект краси і гармонії, вміщаючи будівлі монументальні, велетенські в оточенні менших будинків, які давали міру величини головної будівлі». І. Левинський наводить такі оптимальні норми співвідношення забудованої і незабудованої частини міського терену: поверхня забудови — 50 відсотків, вулиць — 40, парків і садів — 10 відсотків (в іншому його рефераті, виходячи з критеріїв гігієни, пропонується 55 відсотків забудованої території, 35 — на дороги, 10 відсотків — на зелені насадження) [30]. Підсумовуючи, можна ще раз сказати, що гострий комерційний розрахунок, підприємницьке мислення у І. Левинського поєднуються з елементом філантропії, іноді навіть — утопізму. Це дві сторони його натури, які органічно співіснують.

У вже цитованому тексті є рядки: «Завдання кожного житлового будинку: гігієна, умови проживання (mieszkalność), економія й естетика». Аналогічну вимогу обстоювано в рефераті І. Левинського «Гігієна будівлі», опублікованому 1907 р.: кожному, хто перебуває у будинку, мають бути забезпечені 1) життя, 2) здоров'я, 3) будівля повинна відповідати цим критеріям ціною найменших коштів [31]. В обох випадках, отже, наголошено на гігієні, здорових умовах життя. У цій сфері, нарівні з економічними і правовими питаннями, професор І. Левинський виявив неабияку ерудицію.

Зокрема, згаданий реферат «Гігієна будівлі» трактує настільки широке коло проблем, що ми змушені подати лише лапідарний їх перегляд. Образно

[28] Lewiński J. O budownictwie utylitarnem.— S. 55.

[29] Sprawozdanie ze zgromadzenia tygodniowego, odbytego dnia 17 lutego 1909 // Czasopismo techniczne.— 1909.— N 8.— S. 95—96; Sprawozdanie ze zgromadzenia... 24 lutego 1909 // Ibid.— S. 96.

[30] Sprawozdanie ze zgromadzenia... 17 lutego 1909.— S. 96; Lewiński J. Hygiena budowli jako podstawa dla zmienic się mającej ustawy budowniczej miasta Lwowa.— Lwów, 1907.— S. 22.

[31] Sprawozdanie ze zgromadzenia... 17 lutego 1909.— S. 95; Lewiński J. Hygiena budowli...— S. 1.

кажучи, І. Левинський — жива енциклопедія у питаннях будівельної гігієни. В окремих розділах він дуже фахово висвітлює питання санітарного стану грунту, повітря (в самому будинку і назовні), збереження тепла і сухости в приміщеннях, їх освітлення, звукоізоляції, з глибоким розумінням говорить про правила техніки безпеки — уникнення пожеж, отруєння газом тощо. Ми знаходимо інформацію про запобігання забрудненню грунтів (один з досить ранніх прикладів екологічного мислення), циркуляцію в будинку потоків повітря, допустимі норми вмісту вуглекислого газу в приміщенні, обладнання стічних труб, рівень вологости фундаментів, температурний режим, рецептуру мурарських заправ, ширину і розташування віконних отворів, вживання ізоляційних матеріалів, правила евакуації людей із будівель різних типів, санітарні вимоги, які стосуються печей і коминів, і багато іншого. Досвід автора в питаннях обладнання будинку і будівельного матеріалознавства універсальний. Складається враження, що він серйозно студіював хімію, бактеріологію, грунтознавство. Глибокі знання І. Левинського у сфері природничих наук, здобуті значною мірою із самостійних спостережень за багато років будівельної практики, справляють сильне враження.

Ідеї, викладені в теоретичних працях І. Левинського, у концептуальному плані й донині не втратили вартости. Цитовані тексти дають підставу говорити про їх автора як про теоретика архітектури, а крім того, допомагають скласти повніше уявлення про професора І. Левинського як людину, до певної міри пізнати його характер, смаки, спосіб мислення.

Тим більша їх вартість для дослідників життя і творчости І. Левинського — одного з провідних представників львівської архітектурної школи.

Ihor ZHUK

IVAN LEVYNS'KYI AS A TEACHER AND RESEARCHER

The paper is dedicated to some less known aspects of the professional activities of the outstanding Ukrainian architect and building enterpriser Ivan Levyns'kyi (1859—1919). The paper focuses on the theoretical works by I. Levyns'kyi and on his teaching activity at the L'viv Polytechnics. New information about his activity at the Polytechnics is presented along with the analysis of the texts of I. Levyns'kyi's main lectures and scientific papers («On utalitarian construction», «The significance of horizontal projection», «On the parcelling of construction sites», «The hygiene of construction»). The paper supplies a number of facts concerning the history of higher education in Halychyna as well as the data promoting better understanding of L'viv architectural school theoretical heritage.

Андрій РУДНИЦЬКИЙ

ДО ІСТОРІЇ АРХІТЕКТУРНОЇ ОСВІТИ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Західна Україна з найдавніших часів була регіоном, у якому розвивалася багата і своєрідна архітектурна творчість. Цьому сприяли, з одного боку, самобутні традиції архітектури й мистецтва, що мають тут коріння зі споконвічних часів. З другого боку, не менш важливу роль відіграла та обставина, що Західна Україна завжди була тісно пов'язана практично з усіма провідними культурними осередками Заходу й Сходу Європи, людними трансєвропейськими шляхами, і насамперед, шляхом, що веде з Центральної Німеччини до Константинополя через Прагу й Краків. На землях заходу України сходяться два основні європейські духовні ареали: західний, що орієнтувався на Рим, і східний, який спирався на світогляд Візантії. Обидва ці ареали, зіштовхуючись і співпрацюючи один з одним, а також з автохтонним традиційним народним мистецтвом, витворили неповторний мистецький синтез.

Розвиток архітектури в регіоні безпосередньо пов'язаний з формуванням корпусу архітектурних кадрів, які цю архітектуру творили. Галицько-Волинський літопис, а також археологічні матеріали дають деяку інформацію про найдавніших архітекторів Галичини й Волині. Це, насамперед, повідомлення Галицько-Волинського літопису про видатного урбаніста XIII ст., відомого під іменем Олекса. Він «поставив багато городів», співпрацюючи тривалий час з волинським князем Васильком Романовичем та князем Володимиром Васильковичем [1]. В іншому місці літопису (1237 р.) окремо виділено ім'я архітектора-художника Авдія, який створив декор церкви святого Івана Золотоустого в місті Холмі [2]. Під час археологічних розкопів у місті Василеві, що над Дністром (тепер Чернівецька область), знайдено кам'яний саркофаг (XII ст.), у якому був похований архітектор, мабуть, автор цього храму. Скульптурний портрет цієї людини був відтворений на основі черепа в лабораторії М. Герасимова і зберігається тепер у Чернівецькому краєзнавчому музеї. На плиті саркофага вирізьблено прийняту тоді в Галицькій Русі емблему, яка символізує архітектуру. Емблема має вигляд трьох квадратів, уміщених послідовно один в одному. Це так званий «вавілон», або ідеальне зображення міста, яке має три ряди укріплень [3].

[1] Літопис руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець.— К., 1989.— С. 430.

[2] Літопис руський.— С. 418.

[3] Чернівецький краєзнавчий музей.— Ужгород, 1968.— С. 11, 21.

У Західній Україні аж до початку XIX ст. архітектура була сферою, у якій переважно діяли люди, котрі отримали професійну підготовку не в системі високої освіти університетського типу, а в системі ремісницького навчання. У XVI—XVIII ст. у містах, які мали цехову організацію, проектування й спорудження будинків здійснювали цехові майстри (магістри) з участю цехових товаришів (челядників) та учнів. У Львові будівельні роботи виконували цехи теслярів, а також мулярів та каменярів, причому останні були різьбярами, які виробляли з каменю декоративні будівельні деталі. Поза містами, тобто всюди там, де не мали обов'язкової дії цехові правила, будівництво здійснювали часто майстри, які не були членами цехів. Це були особи, які вчилися ремесла поза цехами, або такі, котрі з тих чи інших причин не могли розраховувати на те, що будуть прийняті в цех. У селах і малих містечках, де будували з дерева в традиційних архітектурних формах, творцями й виконавцями практично всіх архітектурних об'єктів були місцеві народні майстри.

Основною формою підготовки спеціалістів у сфері архітектури та будівництва було професійне навчання у цехах. Навчання відбувалося за методом індивідуального учнівства. Звичайно майстер міг прийняти нового учня лише тоді, коли попередній з прийнятих пройшов уже половину навчання. Кількість учнів, які вчилися в одного майстра, часом була більшою. Розпорядженням львівської міської ради з 1612 р. одному майстрові дозволялося мати не більше чотирьох учнів одночасно [4]. Термін учнівства переважно був визначений у три роки. Статут львівського цеху мулярів та каменярів, затверджений в 1572 р., визначає тривалість учнівства для муляра — не менше трьох років, а в каменярській справі — чотири роки [5]. Після закінчення цього терміну учень підлягав «визволенню», тобто складав випускний іспит. Надалі він діставав статус товариша (челядника) та повинен був чотири роки працювати в довільно вибраного майстра в довільно вибраному місці. Часом учня після «визволення» зобов'язувано два роки працювати в того майстра, у якого він вчився. У практиці цехів, що були в містах Польщі, той, хто хотів у майбутньому сам стати майстром, був зобов'язаний відбути дворічну мандрівку для роботи в інші міста, бажано за кордон. Але в XVII—XVIII ст. ці вимоги обмежено до того, щоб майбутній кандидат на майстра відбув мандрівку хоча б у межах Речі Посполитої. Є підстави вважати, що аналогічний порядок діяв також у Львові, бо цехові правила були в принципі однакові в усій державі, а також у містах, які підримували між собою зв'язки.

Щоб професійне навчання було визнане закінченим, цеховий товариш (челядник) мусив довести, що він посідає потрібний рівень професійної кваліфікації. Для цього треба було пройти стажування в одного з місцевих майстрів протягом року. Приїжджі мусили мати автентичні документи про особу, пройдену науку, а також рекомендації, отримані кандидатом за результатами його праці під час мандрівки. Кандидат повинен був показати своє вміння запроектувати та реалізувати будову. Звичайно йшлося про двоповерховий або триповерховий будинок, часто наріжний, з опаленням, а також зі склепленим підвалом. Треба було виконати також кошторис.

[4] Соціальна боротьба в місті Львові в XVI—XVIII ст.: Збірник документів.— Львів, 1961.— С. 167.

[5] Історія Львова у документах і матеріалах.— К., 1986.— С. 36.

Така іспитова робота звалася «майстерштик» або «штука». Збереглися «майстерштики», що їх виконували у краківському цеху мулярів у XVIII ст. [6] Це професійно виконаний архітектурний проект невеликої монументальної споруди, наприклад каплиці-ротонди в стилі бароко, із застосуванням архітектурних деталей. Львівські «майстерштики» не збереглися.

Наприкінці XVII ст. та у XVIII ст. значення цехів починає згасати. У таких умовах як майстри-магістри, так і замовники робіт часом намагалися обійти обмеження, що їх накладали на них цехові правила. Одним зі способів, який давав змогу цехові правила обійти, був, зокрема, такий. Якщо архітектора — певна річ, високого професійного класу — приймав до себе на роботу король або вельможа, то такий спеціаліст міг отримати статус придворної особи, і тоді він автоматично виходив з-під юрисдикції цеху. Таке суспільне становище посідав, наприклад, архітектор Іван де Вітте, відомий як будівник костьолу Домініканського собору і монастиря у Львові (будівництво закінчено 1749 р.). Такого роду ситуація, крім задоволення інтересів безпосередньо зацікавлених осіб, мала той результат, що сприяла зміцненню престижности архітектурної професії у тогочасній громадській думці.

Архітектори, які працювали в XVI—XVIII ст., звичайно були за походженням місцевими мешканцями, але часто приходили також з інших міст. Багато архітекторів прибули з Італії або вчилися там (Петро Красовський, Павло Римлянин, Петро з Борбони, Павло Домінічі та інші). Цехові товариші, майбутні майстри, багато мандрували, акумулюючи у своїй творчості західноєвропейський досвід. Загалом, ситуація, яка склалася в Галичині в навчанні архітекторів та у їхній діяльності, не відрізнялася від тієї, яка була тоді в інших точках ареалу, що створив та сформував спільну європейську культуру в її центральноєвропейському варіанті.

У XVIII ст. в Галичині розпочався процес поступових і повільних, але дуже глибоких змін у підготовці кадрів для архітектури та будівництва, а згодом також для технічних спеціальностей. Внаслідок змін, які відбулися, підготовка таких спеціалістів перемістилася з системи цехового навчання у систему високої школи.

Переломним, з цього погляду, був 1730 р., бо саме тоді у Львівському університеті розпочалося систематизоване навчання архітектури. Були створені дворічні університетські архітектурні курси вищого рівня [7]. Їх слухачами могли стати особи з високою освітою, які готувалися до викладання у високих та середніх школах математики, фізики, архітектури, а також «греки», тобто грецької мови та грецької культури. Напочатку діяльности тих курсів на них вчилися здебільшого особи духовного звання, які мали в майбутньому стати педагогами. Викладачами університетських курсів були професори, котрі вивчали архітектуру за кордоном, переважно в Римі.

Слід підкреслити, що дворічні післядипломні курси архітектури у Львівському університеті були задумані не для того, щоб готувати архітекторів, які мають особисто проектувати і споруджувати будівлі, а для того, щоби створити в регіоні кадри по-європейському підготованих знавців предмету, архітекторів-педагогів для середніх та високих шкіл. Стратегічна концепція

---

[6] Piwocka M. Z dziejów szkolnictwa architektonicznego w Polsce // Architektura.— 1979.— Rocz. 32, N 385—386.— S. 30.

[7] Ibid.— S. 25.

полягала в тому, щоби створити ситуацію, за якої кожна освічена людина мала б адекватні знання про архітектуру, [redacted] майбутні інвестори, які збираються здійснювати будівництво у своїх або довірених їм маєтностях, могли б кваліфіковано, на рівні європейських вимог співпрацювати з професіоналами, котрі виконують їхні замовлення.

Підготовка таких спеціалістів, які особисто проектують та споруджують будинки, ще тривалий час відбувалася [redacted] мулярських цехах. Лише поступово випускники університетської студії стали братися за виконання проектів на рівні з ремісниками. Все ж 1730 р. є датою, коли в Галичині підготовка кадрів для потреб архітектури, хоч, може, в обмеженому аспекті, вперше перейшла на чітко продуману методично-методологічну платформу й на науковий рівень високої школи європейського типу. В наступні роки викладання архітектурних предметів у Львівському університеті відбувалося [redacted] перервами, але загалом становило континуум й охоплювало щораз ширше коло аспектів архітектурної професії. На початок XIX ст. архітектурна студія університету поступово перетворилася в повнооб'ємну високу архітектурну школу.

Констатація того, що у XVIII ст. [redacted] Галичині відбувся поступовий перехід архітектурної освіти з системи ремісницького навчання у систему високої школи, вимагає надалі розглядати всю цю справу не тільки з професійних позицій архітектури, але також у контексті розвитку європейської високої школи взагалі й у зв'язку з ситуацією, яка склалася тоді у високому шкільництві в Україні зокрема.

Львівський університет, який з 1730 р. став академічною alma mater архітектури, датою свого заснування визнає 20 січня 1661 р. Саме тоді король Ян-Казимир підписав у Кракові фундаційний привілей, яким надавав колегії отців-єзуїтів у Львові, заснованій 1609 р., «позицію академії та звання університету» [8]. Львівський університет входив у систему єзуїтських навчальних закладів аж до скасування цього ордену в 1773 р.

Діяльність єзуїтів [redacted] Україні в аспекті освіти ще не дістала повної оцінки. З одного боку, освітню діяльність ордену оцінюють позитивно, бо єзуїти в XVII ст. створили найкращу на той час у Європі систему середнього та високого шкільництва. Спільна для всіх високих шкіл цієї системи латинська мова викладання і єдина система управління сприяли розвиткові зв'язків між навчальними закладами в різних краях Європи і тим самим забезпеченню в них високого загального наукового рівня. Слід підкреслити, що найвидатніший український церковний та культурний діяч XVII ст., засновник Києво-Могилянської колегії (заснована 1632 р.), київський митрополит Петро Могила у своїй реформі шкільництва (1633—1634), яка проводилася для зміцнення православої церкви, узяв як зразок саме єзуїтську систему шкільництва [9]. У Львівській колегії отців-єзуїтів здобув освіту Богдан Хмельницький [10].

З другого боку, діяльність єзуїтів у шкільництві в Україні оцінюється вкрай негативно, як асиміляторська, спрямована на винародовлення русинів через полонізацію інтелектуальної еліти народу, і насамперед його шляхетського стану.

---

[8] J a w o r s k i F. Uniwersytet Lwowski.— Lwów, 1912.— S. 19.
[9] К р и п'я к е в и ч І. П. Історія України.— Львів, 1990.— С. 152.
[10] К р и п'я к е в и ч І. П. Богдан Хмельницький.— К., 1954. С. 68.

На цьому місці немає можливости докладно розглянути цю проблему. Проте слід зазначити, що оцінка діяльности єзуїтів в Україні у сфері освіти не може бути однозначною, як не може бути однозначною оцінка всієї ситуації, у якій опинилася українська культура в XVII—XVIII ст.

Безпосереднім поштовхом до ухвалення рішення про перетворення львівської єзуїтської колегії в університет була одна зі статей Гадяцього договору (16 вересня 1658 р.), яка містила гарантії того, що на Русі крім вже існуючої Києво-Могилянської колегії буде створена ще одна, православна, тобто руська, академія. Підкреслювалося, що там, де стане ця друга академія, вже по вічні часи не зможуть бути створені ніякі інші високі школи. Місце, де мала б бути нова академія, у Гадяцькому договорі не вказане, але було відомо, що мова може йти тільки про Львів. Бо саме у Львові з 1586 р. діяла найвідоміша в Русі грецько-слов'янська середня школа при Ставропігійському братстві. Тут було налагоджене друкування церковних та світських книг, тут перебували руські архиєпископи, склався осередок найвидатнішого руського міщанства [11].

Але з 1608 р. у Львові вже діяла також єзуїтська колегія, сформувався міцний осередок римо-католицької спрямованости. Отже, у Львові склалися на той час реальні передумови для створення не одного, а двох повноцінних університетів європейського рівня — на базі школи Ставропігійського братства і на базі колегії єзуїтів. Але існування двох високих шкіл в одному місті не було можливим у принципі.

Головним завданням ордену єзуїтів була боротьба з різновірством переважно через створення місій, колегій та шкіл, тому його заходи щодо створення університету у Львові мали на меті передусім перехопити ініціативу, не допустити того, щоб Львів утверджував руськоправославне віровизнання. За задумом, львівська й вільнюська академії мали б стати фронтом проти схизматського Сходу, тоді як метою створення проектованої у той час академії в Познані була боротьба з протестантизмом [12].

Львівський університет народився в умовах складного політичного та ідеологічного протистояння. Водночас створення університету саме у Львові було згори детерміноване геополітичними та історичними чинниками. Такий регіон, як Західна Україна, мусив створити свій університет, і це мало статися раніше або пізніше. Так само свій університетський осередок підготовки кадрів — вчасно чи пізно, але саме тут — мусила створити архітектурна справа. Можливо, та обставина, що формування Львівського університету відбулося на базі єзуїтської системи шкільництва, якоюсь мірою прискорила появу у Львові осередку архітектурної високої освіти, бо єзуїтська навчальна програма надавала цьому аспектові знань великого значення. Але немає сумніву, що такий осередок мав би приблизно в той час виникнути тут так чи інакше.

Якщо про створення архітектурних курсів у Львівському університеті в 1730 р. є досить чітка інформація, то цього, принаймні за теперішнього стану досліджень, не можна сказати про інші наукові осередки України. Про діяльність тих осередків у сфері архітектурної освіти ми знаємо дуже мало, а відомості, які посідаємо, фрагментарні. Про початок навчання архітектури в Києво-Могилянській колегії (з 1701 р.— академії) можемо

[11] Крип'якевич І. П. Історія України.— С. 191.
[12] Jaworski F. Uniwersytet Lwowski.— S. 13.

судити переважно на основі непрямих інформацій. Відомо, що в навчальну програму Києво-Могилянської академії поступово було введено також природознавчі науки, математику, географію, архітектуру й образотворче мистецтво [13]. В. Січинський подає відомості про те, що в цій академії, де, як він вказує, «плекалося мистецтво в більшій мірі, як в подібних західноєвропейських школах», «до половини XVIII ст. архітектура вивчалася разом з математичними науками, а згодом як окремий предмет» [14]. Для поглиблення знання мистецтва й архітектури абсольвентів академії відряджали за кордон.

Випускником Києво-Могилянської академії був видатний дослідник архітектури Василь Григорович-Барський (1701—1747). Він вчився в академії вісім років, виявив особливі здібності не тільки в гуманітарних науках, але також у природознавстві, математиці та архітектурі. Добрий живописець, гравер і знавець архітектури, В. Григорович-Барський залишив знамениті описи архітектурних пам'яток Італії, Східного Середземномор'я, Південної Європи, Близького Сходу, а також рисунки будов, їх плани тощо [15]. Надзвичайно широке коло освічености В. Григоровича-Барського дає нам змогу скласти певне уявлення про загальний характер навчання у Києво-Могилянській академії у той час.

Брат Василя Іван Григорович-Барський (1713—1785) вчився у Києво-Могилянській академії у класі філософії. На відміну від брата, він став творчим архітектором, запроектував та побудував багато споруд. В академії, нарівні з іншими предметами, вивчав рисунок та гравюру. Але період у біографії І. Григоровича-Барського, коли відбувалося його становлення як спеціаліста, тобто час між 1744 та 1748 рр., не досить відомий. П. Юрченко дотримувався думки, що, мабуть, у вказаний час І. Григорович-Барський набув інженерно-будівельної і архітектурної підготовки на якихось будівництвах, після чого виступив на архітектурній ниві й незабаром посів видатне місце серед київських зодчих [16].

Випускником Києво-Могилянської академії був Іван Зарудний (?—1727), який більшу частину свого життя, з 1701 р., працював у Москві.

У другій половині XVIII ст. ще один важливий осередок архітектурної освіти почав формуватися у Харківській колегії, яка була заснована в 1727 р. У цій колегії, де викладали граматику, піїтику, риторику, філософію, класичні мови, теологію, основи математики, фізики, медицини, історію й географію, у 1765 р. відкрито додаткові класи: інженерної справи, математики, французької та німецької мов, мистецтва [17]. У складі класів мистецтва (це були так звані рисувальні класи) тоді створено теж архітектурні класи. З 1769 р. архітектурний клас провадив Адольф фон Вігард, з 1783 р. викладали Михайло Калиновський та Петро Ярославський. У 1789 р. цю архітектурну школу ліквідовано [18].

Усе сказане дає підставу для таких двох висновків. По-перше, у XVIII ст.

---

[13] Нариси історії архітектури Української РСР: (Дожовтневий період).— К., 1957.— С. 109.

[14] Січинський В. Історія українського мистецтва. Архітектура.— Нью-Йорк. 1956.— С. 137.

[15] Там же.

[16] Нариси...— С. 142.

[17] Лисиченко Л. А. Харківський колегіум // Радянська енциклопедія історії України.— К., 1972.— Т. 4.— С. 412.

[18] Січинський В. Історія...— С. 137.

архітектурна підготовка була істотним елементом роботи практично всіх високих шкіл України. По-друге, матеріали, принаймі ті, які доступні тепер для дослідження, не дають змоги твердити, що систематичне архітектурне навчання розпочалося у якомусь високому навчальному закладі України раніше, ніж це сталося 1730 р. у Львівському університеті. Тому датою, від якої ми можемо відраховувати час виникнення й діяльности високої архітектурної школи в Україні, треба вважати 1730 р.

Про те, як провадилось викладання архітектурних предметів у Львівському університеті, залишилося мало конкретних відомостей, бо архіви університету згоріли в пожежі 2 листопада 1848 р. Відомості, які збереглися, фрагментарні.

З-посеред давніших професорів, котрі викладали у Львівському університеті на архітектурних курсах, відомі Секежинський, Радзіміновський, Фаустин Гродзицький. Трохи пізніше професор Людвик Гошовський викладав експериментальну фізику. В 1770—1773 рр. працював тут професор Себастіян Сераковський, пізніше — визначний теоретик архітектури. Праці з архітектури професорів Львівського університету публікувалися. Зокрема, курс лекцій з військової архітектури Ф. Гродзицького був виданий за прізвищем його учня Ігната Богатка. У цьому підручнику вміщено лекції з будівництва фортець, піротехніки, тактики, полеміки, перспективи [19]. Було створено кафедру архітектури.

Не посідаючи потрібних архівних документів конкретно про підготовку архітекторів у Львові, ми можемо в дечому орієнтуватися на порядок, заведений в усіх інших єзуїтських академіях, зокрема у Польщі. Так, згідно з єзуїтськими традиціями, архітектура була пов'язана з фізико-математичним факультетом, хоча в практиці тих європейських вищих навчальних закладів, які формувалися за іншими системами, архітектуру звичайно пов'язували з факультетом вільних мистецтв — з малярством, граверством, музикою та різьбярством.

Відомо, що завдяки добрим кадрам професорів, щонайменше на першому етапі своєї роботи Львівський університет мав репутацію такого, у якому архітектурна підготовка краща, ніж в інших.

Навчання архітектури відбувалося переважно на основі увражів та книг. Використовувано об'ємні моделі класичних архітектурних форм, конструктивних вирішень, зразки будівельних матеріалів. Студенти виконували архітектурні обміри. Вивчали також принципи проектування фортифікацій. Викладання архітектурних предметів пов'язувалося з вивченням технічних та фізико-математичних дисциплін, геодезії, топографії та астрономії. Мова викладання була латинська.

У нас немає інформації про те, коли конкретно архітектурна студія Львівського університету перейшла від підготовки освічених інвесторів, які мали представляти у будівництві замовника, а також від підготовки архітекторів-викладачів для високих і середніх шкіл до підготовки спеціалістів, котрі виконують архітектурні проекти для реального будівництва. Але це відбулося десь на переломі XVIII та XIX ст. Твердячи це, ми опосередковано орієнтуємося на таку інформацію. З одного боку, відомо, що наприкінці XVIII ст. у краківському цеху мулярів під час випускних іспитів кандидати виконували проекти утилітарних і монументальних будівель

[19] P i w o c k a M. Z dziejów...— S. 27.

у вигляді архітектурних креслень. З другого боку, відомо, що у Варшавському університеті, у якому також були архітектурні кафедри, уже в першій чверті XIX ст. випускники готували проекти лікарень, палаців, шкіл та інших будинків, тобто виконували роботи, які свідчать про підготованість абсольвентів до того, щоб самостійно працювати архітекторами-проектантами.

Після того як Галичина увійшла до складу австрійської держави, у зв'язку з касатою ордену єзуїтів Львівський університет 28 вересня 1773 р. закрито. У наступні місяці та роки поступово відновлювали свою діяльність окремі колегії та курси цього університету: в 1773 р.— медицина, трохи пізніше — філософські та юридичні студії, а 1776 р.— теологія. Офіційно Львівський університет був знову відкритий цісарським фундаційним дипломом 21 жовтня 1784 р. як повний університет з чотирма факультетами.

У XIX ст., аж до 1844 р., у Львівському університеті була кафедра будівництва, яка забезпечувала архітектурну та інженерну підготовку студентів. Кафедра будівництва входила в той час до складу філософської студії. Після 1817 р. головною мовою викладання стала німецька. У 1825 р. студенти Львівського університету, які вивчали архітектуру, студіювали такі предмети: будівництво, тобто архітектурне проектування і конструкції, в обсязі п'ять годин щотижня, рисунки в обсязі 10 годин, практичну геометрію — три години, та фізику з механікою в обсязі вісім годин на тиждень.

7 листопада 1817 р. у Львові відкрито реальну школу. В ній готували спеціалістів середньої кваліфікації для техніки, будівництва, комерції та торгівлі. Термін навчання у різний час становив два або три роки. Крім вивчення інших предметів, відбувалися регулярні виклади «геометричного та архітектурного рисування». Відомо, що в 1817 р. навчання з цього предмету провадив викладач Кімштеттер. Випускники реальної школи мали право продовжувати, якщо вони того бажали, свою архітектурну освіту в університеті на кафедрі будівництва.

Новий етап у розвитку львівської високої архітектурної школи настав після того, як 4 листопада 1844 р. на базі реально-торгової академії (бо таку назву дістала в 1835 р. Львівська реальна школа), а також окремих кафедр Львівського університету відкрито Технічну академію. У складі цієї академії були технічний факультет з трирічним навчанням, торговельний факультет з однорічним навчанням, і дворічна середня реальна школа на правах гімназії. Випускник технічного факультету здобував звання цивільного інженера, що давало йому право виконувати роботу інженера всіх відділень.

Заснування львівської Технічної академії пов'язане із загальним процесом формування новочасних високих технічних навчальних закладів, який відбувався у Європі в першій половині XIX ст. та пізніше (1794 р.— Париж, 1796 р.— Глазго, 1806 р.— Прага, 1815 р.— Відень, 1825 р.— Карлсруе, 1828 р.— Дрезден, 1829 р.— Штутгарт, 1844 р.— Мадрид, 1844 р.— Львів та інші).

Для першого періоду розвитку архітектурної школи у складі львівської Технічної академії характерний щонайтісніший зв'язок підготовки архітекторів з вивченням технічних предметів. Треба відзначити також широкий діапазон діяльности тогочасної професури. Так, професор Й. Єгерманн деякий час в академії був викладачем рисунку, згодом керував комплексною кафедрою, яка об'єднувала викладання предметів будівництва та архітек-

тури, і завершив свою наукову діяльність керівником спеціалізованої кафедри інженерного профілю.

Назвемо кілька прізвищ професорів, які обіймали керівні посади в підготовці архітекторів. У перші роки роботи архітектурної школи професором будівництва (тобто архітектури) був Юрій Бескиба, і після його від'їзду з 1850/1851 навчального року цю посаду зайняв Кароль Гунглінгер, який до того часу був учителем вільноручного рисунку реальної школи. Після його смерти, з 1853 по 1865 р. професором будівництва був Іван Габріелі, з 1865 по 1869 р.— Едмунд Стікс, а з 1870—1871 рр.— Йосиф Єгерманн. Відомо, що в Технічній академії з 1857 р. була кафедра малюнку.

Реальну школу, тобто середній навчальний заклад технічного профілю, в 1856 р. виділено зі складу Технічної академії й перетворено в окрему шестикласну середню реальну школу.

Істотні якісні зміни відбулися у Львівській технічній академії, а отже, і в діяльності львівської архітектурної школи, у 70-х рр. XIX ст. У 1872 р. проведено поділ академії на три факультети, або, як їх тоді називали, «фахові школи»: інженерії, будівництва (тобто архітектури) та хімічно-технологічну школу. Термін навчання на факультеті архітектури, так само, як на факультеті інженерії, був п'ять років. Починаючи з 1871—1872 рр. відбувається поступовий перехід до польської мови викладання. 18 жовтня 1877 р. Технічну академію перейменовано в Політехнічну школу.

Ухвалою цісаря Австрії від 4 жовтня 1870 р. в академії зі складу кафедри будівництва було виділено окрему інженерну кафедру будови шляхів, мостів та залізниць, якою став завідувати Й. Єгерманн. У 1873 р. створено окрему кафедру вільноручного рисунку та моделювання. 1879 р. постала кафедра архітектурних конструкцій. Викладання статики та будівельних конструкцій залишилося при кафедрі будівництва, але було доручене окремим викладачам. Отже, з 1870 р. по 1879 р. відбувся процес, у ході якого кафедра будівництва отримала чітко профільований ахітектурно-проектний характер.

Від створення високої архітектурної школи у складі Львівського університету, тобто від 1730 р. аж до 1773 р., викладання архітектури відбувалося у навчальному корпусі єзуїтської колегії, а пізніше — у переданому для потреб університету приміщенні колишнього монастиря отців-тринітаріїв, який стояв на тому місці, де згодом був побудований Народний дім (тепер вулиця Театральна, 22). Після того як у 1844 р. було створено Технічну академію, для неї орендовано будинок Даровського на розі сучасних вулиць Театральної та Вірменської. Після пожежі 1848 р. навчальний процес відбувався тимчасово, до 1850 р., у приміщенні ратуші, на четвертому поверсі. З 1850 р. до 1877 р. заняття відбувалися знову в будинку Даровського, а з 1869 р., крім того, в орендованих для кафедри будівництва приміщеннях на третьому поверсі будинку Гауеншільдів при площі Каструм (будинок тепер уже не існує).

У той час керівництво академії проводило діяльність, яка мала на меті побудувати для академії нове власне приміщення, яке відповідало б вимогам навчального процесу та престижности закладу. 1867 р. було отримано дозвіл на спорудження нового будинку на території колишнього Низького Замку (тобто на площі Каструм). Проект виконав професор Е. Стікс. Але тому, що ця ділянка виявилася занадто тісною, в 1873 р. виділено кошти для будівництва навчального комплексу на сучасній вулиці С. Бандери, тоб-

то біля нової репрезентативної вулиці, яка формувалася тоді в південному районі міста як доїзд до залізничного двірця. Грунт було закуплено від графині Фредрової. Проект нового будинку виконав професор Юліан-Октавіан Захарієвич. Будівництво розпочали в 1874 р., а влітку 1877 р. обладнання будинку було завершене. Під час літніх канікул у 1877 р. школу перенесено до нового будинку; освячено його 15 листопада 1877 р. На фасаді вміщено скульптурну групу роботи Леонарда Марконі, яка символізує в алегоричних формах «інженерію, архітектуру та механіку». В 1892 р. в актовому залі головного корпусу на стінах було розміщено 11 малюнків, які спеціально для цього приміщення виконав Ян Матейко з допомогою своїх учнів. Малюнки формують два цикли. Один, який складається з шести картин, зображає прогрес людства, у другому, з п'яти картин, показано алегорії досягнень людського знання. Головний корпус інституту, цей своєрідний «архітектурний посібник», створює, отже, сприятливе довкілля для підготовки архітекторів. Усі наступні роки архітектурна школа містилася у цьому будинку.

З 1871 р. кафедрою будівництва (тобто архітектури) став завідувати Ю.-О. Захарієвич. Він народився 17 липня 1837 р. у Львові та закінчив Технічну академію у Львові. Професор Ю.-О. Захарієвич керував головною з кафедр, що готували архітекторів, від 1871 р. до своєї смерти 27 грудня 1898 р. Очоливши кафедру в 34 роки, він, отже, більше чверті століття спрямовував творчу підготовку архітекторів львівської школи. Був ректором академії, деканом факультету будівництва. Ю.-О. Захарієвич зробив великий внесок у розвиток львівської архітектурної школи. Педагогічну діяльність він поєднував з проектуванням та будівництвом. Найважливіше місце серед його творчих робіт, крім головного корпусу політехніки, належить будівлям Львівської ощадної каси (тепер — Інститут народознавства імені В. Гнатюка АН України, Музей етнографії та художнього промислу), синагоги в Чернівцях, монастиря та костьолу францисканок на вулиці М. Лисенка у Львові. Погруддя Ю.-О. Захарієвича встановлено в 1910 р. у вестибюлі головного корпусу (автор — скульптор Ю. Белтовський). Ю.-О. Захарієвич зумів максимально ефективно застосувати свій великий творчий потенціал в умовах бурхливого розвитку економіки та культури Львова, будівельного піднесення у тодішній Галичині.

Із 1877 р. Технічна академія стала називатися Політехнічною школою. У навчанні великої уваги надавалося також історико-теоретичним предметам. У 1887 р. були прийняті на роботу приват-доцент Михайло Ковальчук, колишній випускник Технічної академії, який став викладати історію архітектури, а також приват-доцент Казимир Клочковський, котрий викладав естетичну теорію архітектури. У 1893 р. історію архітектури викладав приват-доцент Франциск Сковрон.

Серед випускників Політехнічної школи більшість становили тоді архітектори та будівельники. На 1 березня 1894 р. серед усіх двадцяти кафедр Політехнічної школи, крім кафедр, які забезпечували підготовку архітекторів з інженерних та інших дисциплін, були такі архітектурні кафедри:

— кафедра, на якій викладалися архітектурні форми, естетика архітектури, архітектурне проектування, а також архітектура залізниць. Завідувачем її був Ю.-О. Захарієвич. Його наступником став професор Едгар Ковач, який працював на цій посаді з 1900 по 1910 р.;

— кафедра, на якій викладалися архітектурні конструкції, бухгалтерія будівництва (кошториси), будівельне законодавство. Керував цією кафедрою з 1879 р. по 1901 р. професор Густав Бізанц, який був творчим архітектором, автором проекту Промислової школи у Львові, житлових будинків, церков та інших будівель. Наступником Г. Бізанца був професор Тадей Обмінський;

— кафедра рисунку та моделювання, яка була утворена в 1873 р. і якою до 1899 р. керував професор Леонард Марконі. Його наступником був з 1901 по 1911 р. відомий архітектор Теодор Тальовський, автор проекту костьолу св. Єлисавети у Львові, а також численних інших храмів.

Були на факультеті два навчальні музеї: музей кафедри архітектури (167 предметів, 344 моделі, 458 малюнків та гравюр, 150 фотографій, 107 книг) і музей рисунку та моделювання, у якому на той час зберігалося 150 гіпсових відливів.

Серед відомих діячів львівської архітектурної школи того часу слід назвати історика архітектури професора Яна Сас-Зубрицького, який був завідувачем кафедри історії архітектури з 1910 по 1929 р., тобто до того часу, коли його на тому посту змінив професор Мар'ян Осінський. З 1876 р. у Політехнічній школі на посаді доцента працював відомий український історик Ізидор Шараневич.

Особливе місце в історії львівської архітектурної школи посідає діяльність і творчість видатного українського архітектора Івана Левинського (6 липня 1851 — 4 липня 1919). Випускник Технічної академії, професор І. Левинський керував кафедрою залізничного та утилітарного будівництва з 1901 по 1919 р. І. Левинський був здібним педагогом, підприємцем і одночасно громадським діячем демократичної орієнтації. Разом з найближчими співробітниками (архітектори Лушпинський, Обмінський, Червінський, Дердацький, Лев Левинський, Теодорович) він здійснив проектування й будівництво багатьох споруд у Галичині. Це, зокрема, адміністративний будинок товариства «Дністер» на вулиці Руській у Львові, бурса Українського педагогічного товариства (тепер головний корпус Українського державного лісотехнічного університету), будинок Музичного інституту і Дяківської бурси у Львові та інші. І. Левинський, разом з архітекторами, які згуртувалися навколо нього, був творцем своєрідного архітектурного напряму, що характеризувався застосуванням українських народних архітектурних і орнаментальних форм у поєднанні з сецесійними композиційними засобами. Творчість І. Левинського та його співпрацівників увійшла в скарбницю історії української архітектури. І. Левинський був також ініціатором та організатором розширеного виробництва декоративної побутової та архітектурної кераміки за народними зразками. У травні 1919 р., після перемоги польських військ у війні із Західно-Українською Народною Республікою, І. Левинський не вважав для себе можливим виконати вимогу адміністрації — скласти присягу на вірність польській державі, і тоді його було звільнено з посади постановою «Генерального Делегата Уряду для Галичини» від 14 травня 1919 р. Треба відзначити тут, що проти цієї постанови солідарно виступили у своїй колективній заяві до влади професори архітектурного факультету Львівської політехнічної школи, які були майже всі поляками.

У 1921 р. Політехнічній школі у Львові було надано назву «Львівська політехніка». Архітектурна школа стала одним з шести факультетів Львівської політехніки. Цими факультетами були: факультет суходільної та водної інженерії, факультет архітектури, факультет механіки, факультет хімії,

факультет рільничо-лісовий, факультет загальний, який готував учителів технічних предметів для реальних шкіл.

З бігом часу кількість кафедр та структура факультету архітектури змінювались. У 1930/1931 навчальному році на факультеті були такі кафедри (в дужках вказано прізвище завідувача): загального будівництва (Тадей Обмінський), історії архітектури (Мар'ян Осінський), архітектура — I (Іван Багенський); архітектура — II (Вітольд Мінкевич), утилітарного будівництва (Владислав Дердацький), рисунку (Владислав Садловський), статики (Адам Курилло), нарисної геометрії (Казимир Бартель).

Крім того, на факультеті суходільної та водної інженерії у 1925 р. створено окрему кафедру урбаністики («будови міст»). Викладання урбаністичних дисциплін у Політехнічній школі відкрито в 1912 р. До створення окремої кафедри викладачів цих дисциплін запрошували з інших закладів та організацій. Кафедру урбаністики створив у 1925 р. та очолював аж до своєї смерти (14 грудня 1930) професор Ігнат Дрекслер, видатний урбаніст-практик і вчений. І. Дрекслер був автором важливих наукових праць та співтворцем урбаністичних проектів. Серед них генеральні плани Львова, Станіслава, Перемишля, курорту Криниця (Польща).

У наступні роки на факультеті відбулися дальші організаційні та кадрові зміни. Війна 1939 р. застала факультет архітектури Львівської політехніки в такому складі кафедр: орнаментального рисунку та декорації інтер'єру (В'єслав Гжимальський), нарисної геометрії (Казимир Бартель), статики і металевих та залізобетонних конструкцій (Еміль Лазорик, декан), загального будівництва (Казимир Бартосевич), утилітарного будівництва (Владислав Дердацький), історії архітектури (вакансія), архітектури—I (житлові будинки, Іван Багенський), архітектури—II (монументальні будинки, Вітольд Мінкевич), історії польської архітектури (Мар'ян Осінський), будови міст (Станіслав Філіпковський).

Професори та викладачі архітектурних кафедр брали активну участь у творчому проектуванні, причому в багатьох випадках саме об'єкти Львівської політехніки були особливо вдалими їхніми творами. За проектом професора В. Мінкевича був побудований новий корпус факультету механіки, для якого використано старі фундаменти, закладені в 1913 р. Будівництво цього корпусу, розпочате 1923 р., закінчено в 1927 р. За проектом Т. Обмінського в 1929 р. розпочато будівництво політехнічної бібліотеки. У 1926 р. віддано до експлуатації II студентський гуртожиток (Дім техніки, тепер гуртожиток № 1), автором його проекту був викладач Е. Червінський. За проектами львівських професорів та викладачів збудовано чимало інших важливих споруд, зокрема курзал у Криниці — за проектом В. Мінкевича, будинок «Каси хворих» (вулиця Зелена, 12) у Львові — за проектом І. Багенського. Важливі наукові праці опублікували М. Осінський, архітектор Ф. Марковський, І. Дрекслер та інші.

У 1872—1900 рр. сумарна кількість студентів, які навчалися на факультеті архітектури на всіх курсах звичайно не виходила за межі 20—40 чоловік щорічно. В 1910/1911 навчальному році загальна кількість студентів-архітекторів досягла 166 чоловік, а в 1913/1914 навчальному році, тобто якраз перед першою світовою війною, на факультеті архітектури на всіх курсах вчилося 243 студенти-архітектори.

Наприкінці так званого міжвоєнного періоду, в 30-ті рр. XX ст., щорічний набір студентів на архітектурний факультет становив 87—90 чоловік.

З 1919 по 1929 рр. видано на факультеті 206 дипломів, в тому числі архітекторами стали 15 жінок. Випускникам факультету архітектури надавали звання «інженер-архітект».

Події, які відбулися восени 1939 р. та мали наслідком включення Західної України в кордони СРСР, внесли великі зміни у всю діяльність львівської високої архітектурної школи. У жовтні-листопаді 1939 р. Львівська політехніка була перетворена у Львівський політехнічний інститут. Протягом 1940—1941 рр. архітектурний факультет поступово пристосовувався до нових суспільних та політичних умов, впроваджувано методи роботи, властиві для радянської високої школи. Відбулася зміна навчальних планів та програм. Але викладацькі кадри, як і студентський склад, загалом беручи, змінені не були. Тому методика й ефективність підготовки, творчі принципи в цілому залишалися такими, якими вони були раніше. Досить різкі зміни, які відбувалися у вузі в той час, стосувалися насамперед політичних відносин. У навчальні плани впроваджено політичні предмети, дещо змінено перелік об'єктів, які студентам доручалося проектувати, тощо.

Після того як Галичину окупували німецькі війська (червень 1941 р.), робота Львівського політехнічного інституту була припинена. На базі скасованого інституту працювали так звані інженерські курси, які давали знання, але не мали права присуджувати звання інженера. Робота Львівського політехнічного інституту була відновлена щойно в листопаді 1944 р., після того, як у Львів знов увійшли радянські війська.

Час з вересня 1939 р. до кінця сорокових років був для Галичини періодом політичних і державних перемін, з якими також пов'язані дуже істотні демографічні зрушення. Характер тих змін потребує окремого аналізу. Їх суть була пов'язана з втратою значної частини місцевого населення внаслідок масових репресій та геноциду; з виїздом частини мешканців, і передовсім місцевої української інтелігенції, в еміграцію; з тотальним, переважно примусовим виїздом осіб української національности з Польщі до СРСР, а осіб польської національности з СРСР до Польщі; з приїздом на Львівщину великого числа нових мешканців зі Східної України, з Росії та інших радянських республік; з поступовим переміщенням значної кількости сільських мешканців Галичини для постійного проживання у Львів, у зв'язку зі створенням колгоспів у селах та будівництвом заводів у місті. Конкретно для львівської високої архітектурної школи описані зрушення виразилися у тому, що виїхали до Польщі переважна частина старого професорсько-викладацького складу, а також більшість тих студентів, які вже мали певний стаж навчання у вузі. Одночасно з інших міст СРСР, головно з Харкова, до Львова прибули спеціалісти, які увійшли в педагогічний колектив Львівського політехнічного інституту. Змінився склад студентів. Переважна частина «старої» професури Львівської політехніки, виїхавши з Львова до Польщі, стала там кадровим ядром новостворюваної Шльонської політехніки в Глівіцах, яка була сформована 24 травня 1945 р. Деякі викладачі переїхали у Вроцлав та Гданськ. У певному аспекті можна вважати, що архітектурна спеціальність (а з 1 жовтня 1977 р.— факультет архітектури) Шльонської політехніки у Глівіцах є одним з спадкоємців традицій, які склалися історично у Львівській політехніці. Зрозуміло, що з бігом часу, особливо в умовах суворих обмежень, запроваджених після другої світової війни у сферу міждержавних культурних контактів, багато з тих традицій поступово переставали бути дійовими.

Що стосується львівської архітектурної школи, то в ній відбулася дуже суттєва зміна обставин, у яких довелося працювати. По-перше, в умовах, які склалися у СРСР, особливо після війни, потреба в архітекторах була низькою, а простір для творчої архітектурної діяльности дуже обмежений. Тому в післявоєнні роки на архітектурну спеціальність на перший курс щорічно приймали лише 25 студентів. Оскільки одночасно дуже збільшився набір студентів на технічні спеціальності для потреб промисловости, то після війни архітекторів готували не на окремому факультеті архітектури, як це було з 1872 по 1941 р., тобто впродовж 70 попередніх літ, а на інженерно-будівельному факультеті, на якому архітектура була лише однією з трьох спеціальностей.

По-друге, відповідно до нормативів, прийнятих у високій школі СРСР, а також у зв'язку з появою у навчальних планах великого числа ідеологічних, військових та інших неархітектурних предметів дуже скоротився професорсько-викладацький склад на архітектурних кафедрах. Тому після війни в інституті залишено тільки одну профілюючу архітектурну кафедру, яка дістала назву кафедри архітектурного проектування (завідувач професор І. Багенський). Крім того, декілька років працювала ще кафедра малюнку, якою завідував доцент І. Бойченко, що приїхав з Харкова. Була створена кафедра архітектурних конструкцій, якою став завідувати доцент О. Бедило, котрий теж приїхав з Харкова. Ця кафедра мала комплексний характер, об'єднувала кілька предметів. Крім архітектурних конструкцій, на ній викладали опалення й вентиляцію, водопостачання й каналізацію, технологію та організацію будівельного виробництва, кошториси. Кафедра здійснювала також викладання архітектурних предметів для студентів інженерно-будівельних спеціальностей. Комплекс інженерно-конструкторських дисциплін зосереджено на кафедрі будівельних конструкцій, якою керував професор А. Курилло. Курс будівельних матеріалів для архітекторів викладали в той час на кафедрі автомобільних шляхів, завідувачем якої був доцент Т. Шуберт. Будівельну механіку викладав видатний вчений Ю. Лозовий. Дисципліни загальноінженерного, загальноосвітнього та суспільно-політичного циклів викладали педагоги загальноінститутських кафедр.

Матеріальна база архітектурної спеціальности була слабкою. У воєнні роки колишній факультет архітектури зазнав великих матеріальних втрат, особливо у зв'язку з тим, що головний корпус Львівського політехнічного інституту, в якому розміщувався факультет, під час війни використовувано як військовий шпиталь. Книги та інші матеріали, які уціліли, вже після війни практично повністю також втрачено через розпорядження ліквідувати кафедральні бібліотеки, а також вилучити книги, не рекомендовані затвердженими навчальними програмами для студентів. Здано на макулатуру практично всі закордонні видання. За воєнні роки втрачено архіви студентських проектів.

У таких умовах об'єктивно виникла загроза втрати архітектурною школою Львівського політехнічного інституту своїх традицій та методологічних постулатів, які формувалися десятиліттями. Збереження традицій школи стало цілком залежати від кадрів, які ведуть навчальний процес.

У зв'язку з цим особливе значення мала особа та діяльність професора І. Багенського (25 січня 1883 — 12 червня 1967), який протягом двадцяти двох післявоєнних років, до грудня 1966 р., очолював головну кафедру

архітектурної школи — кафедру архітектурного проектування. І. Багенський народився в місті Керчі (Крим) у сім'ї польського нотаріуса, вчився архітектури у Варшаві та Львові, і в міжвоєнний час був завідувачем кафедри архітектури і деякий час деканом факультету архітектури. Добре знаючи російську мову, російські звичаї та специфіку побуту, І. Багенський в 1945 р. не виїхав зі Львова до Польщі, очолив підготовку архітекторів у нових умовах. Велика заслуга професора І. Багенського перед львівською архітектурною школою полягає передовсім у тому, що він зумів зберегти й передати далі акумульовану віками специфічно львівську педагогічну традицію та методологічний досвід, забезпечити таким чином безперервність методичної лінії. За час своєї післявоєнної діяльности він виховав основний загін архітекторів, які згодом зайняли ключові позиції в архітектурній діяльності регіону.

У перші роки після війни на кафедрі професора І. Багенського працював О. Луцик, який у довоєнний час був викладачем кафедри урбаністики Львівської політехніки. Він провадив навчальний процес у цій галузі. Вступ до архітектури та архітектурної форми викладала доцент Е. Дмитрієва. Асистентами І. Багенського, які допомагали йому викладати архітектурне проектування, були львівський архітектор І. Старосольський (арештований з політичних мотивів на початку 1950-х рр.), а також архітектор Є. Краснокутська, яка незабаром перейшла на іншу роботу.

На початку 1950-х рр. І. Багенський добирає групу архітекторів, які надалі стали професоровими помічниками та продовжили його діяльність. Це Р. Липка (народився 1921 р.), А. Рудницький (1928), І. Середюк (1929). Згодом вони очолили головні архітектурні навчально-наукові підрозділи, які поступово сформувалися з бігом післявоєнного розвитку архітектурної школи Львівського політехнічного інституту.

У перші післявоєнні роки, як уже згадувалося, на архітектурний факультет щорічно приймали 25 студентів, тобто одну академічну групу. Термін навчання становив п'ять років. Після закінчення інституту випускники діставали звання інженера-архітектора. У зв'язку з переходом викладання на новий загальносоюзний навчальний план, для студентів, які вступили на перший курс у 1947 р. і пізніше, був визначений шестирічний термін навчання. З 1953 р. випускники стали діставати звання архітектора.

Особливо складний період у діяльності архітектурної школи Львівського політехнічного інституту настав після Всесоюзної наради з будівництва, яка відбулася з ініціативи М. Хрущова в Москві наприкінці 1954 р., а також після відомої постанови ЦК КПРС та Ради міністрів СРСР від 23 серпня 1955 р. «Про заходи по дальшій індустріалізації, поліпшенню якості і зниженню вартості будівництва». У зв'язку з декретованим цією постановою підпорядкуванням архітектурної справи вимогам будівельної індустрії, з впровадженою забороною виконувати індивідуальні проекти і т. д. різко скоротилася потреба в кадрах архітекторів у кількісному виразі, а також склалися специфічні якісні вимоги до їх підготовки. У 1956 р. набір на архітектурне відділення Львівського політехнічного інституту припинено. Тут треба зазначити, що за післявоєнний час це було вже друге припинення набору студентів на архітектурну спеціальність. Вперше відповідний наказ надійшов у 1949 р., і лише після того, як професор І. Багенський особисто виїхав у Москву та мав розмову з міністром, набір, починаючи з 1950 р., відновили.

Взагалі, післявоєнний період аж до початку 70-х рр. був часом, коли львівська архітектурна школа змушена провадити постійну й важку боротьбу за виживання, а отже, і за збереження своїх традицій. Архітектурна кафедра не тільки не могла розширювати матеріальну базу, а й втрачала свої нечисленні навчальні приміщення на користь інших спеціальностей. Деякі заняття відбувалися у коридорі. До кафедри архітектурного проектування приєднано кафедру малюнку. Згодом кафедру архітектурного проектування об'єднано з кафедрою архітектурних конструкцій й названо кафедрою архітектури. Її завідувачем залишився І. Багенський.

В умовах, які склалися тоді у високій освіті, викладачам було заборонено працювати за сумісництвом у проектних організаціях. Єдиною можливою формою участи викладача [redacted] реальному архітектурному проектуванні була участь у зрідка оголошуваних архітектурних конкурсах, а також виконання архітектурних проектів для потреб свого навчального закладу. Зі сфери офіційної наукової діяльности кафедр вилучено теми історичної спрямованости, а також теми, які стосувалися архітектури як мистецтва. Дослідження історичної архітектурної спадщини Західної України оцінювались як негативне явище. Щорічне навантаження викладачів аудиторними заняттями стало дуже високим. Такий метод організації навчального процесу й такі обмеження практиковано до початку 1980-х рр.

У 1960 р., завдяки стараннням, відновлено архітектурну спеціальність Львівського політехнічного інституту, але у формі підготовки спеціалістів-проектувальників для меблевої промисловости (спеціальність проектування інтер'єру та меблів, скорочено — ПІМ). Наступного, 1961 р. розпочато підготовку архітекторів з вечірньою формою навчання. Згодом спеціальність ПІМ була знову перепрофільована у спеціальність архітектура; випуску спеціальности ПІМ не було. Таким чином підготовку архітекторів у Львові відновлено. Термін навчання й надалі становив п'ять років. На навчання без відриву від виробництва (вечірня форма, термін — шість років) за спеціальністю архітектура набір студентів відбувався щорічно з 1961 по 1970 р.

У зв'язку з перервою [redacted] прийомі студентів, з 1962 по 1964 р. захистів дипломних проектів на архітектурній спеціальності не було. Студенти, прийняті спочатку [redacted] групу ПІМ, а потім перепрофільовані на спеціальність архітектура, захистили дипломні проекти в 1965 р.

У наступні роки поступово збільшувано прийом студентів на стаціонарне відділення. Так, починаючи з 1963 р., на архітектурну спеціальність приймали щорічно дві академічні групи (50 чоловік), з 1969 р.— три групи, з 1973 р.— чотири, з 1975 р.— п'ять академічних груп, тобто 125 чоловік щорічно. Але, починаючи з 1981 р., число студентів, що їх приймали [redacted] інститут, знову зменшено. Поступове скорочення наборів зупинилося у 1984 р. на рівні трьох академічних груп, тобто 75 чоловік щорічно. У 1991 р. відбулося нове збільшення набору — до 100 чоловік, але з наступного року набір знову скорочено. Всього за післявоєнний час, [redacted] 1946 р. по 1991 р., у Львівському політехнічному інституті підготовано близько 2500 архітекторів, з них 180 — за вечірньою формою навчання.

У 1960-ті рр. у зв'язку з відновленням прийому студентів на спеціальність архітектура, кафедра архітектурних конструкцій знову була виділена зі складу об'єднаної кафедри архітектури. Профілююча архітектурна кафедра дістала свою попередню назву. В грудні 1966 р. професор І. Баген-

ський перейшов на пенсію, а в червні 1967 р. помер. З грудня 1966 р. завідувачем кафедри архітектурного проектування став А. Рудницький.

У той час на кафедрі зростало число викладачів. Почали працювати В. Блюсюк, Р. Гребенюк; О. Ілляшенко, М. Консулова, В. Кравцов, М. Кузик, Т. Максим'юк, П. Мар'єв, А. Міщенко, І. Петришин, Б. Посацький, Н. Пучіна, І. Файдула, Л. Черненко, художники Б. Коропчак, П. Кравченко, Б. Попович та інші.

В умовах, коли відбувалася певна активізація архітектурної справи в тодішньому СРСР, почалося деяке розширення діяльности архітектурної школи Львівського політехнічного інституту. Керівництво кафедри вело роботу, спрямовану на те, щоби відновити архітектурний факультет. Це стало реально можливим у зв'язку зі збільшенням числа студентів та певним зростом престижности архітектурної професії у той час.

У 1966 р. в рамках підготовки архітекторів широкого профілю, крім спеціалізації з проектування житлових і громадських будинків, яка існує дотепер, створено спеціалізацію з містобудівництва. Перший випуск таких спеціалістів відбувся у 1970 р.

Шоб відновити розгорнуту структуру кафедр архітектурного профілю, котра існувала до війни та підготувати відновлення факультету, на кафедрі архітектурного проектування наприкінці 1960-х рр. створено три секції. У двох з них були зосереджені проектні та теоретичні дисципліни відповідно двох спеціалізацій. Третій сектор об'єднував предмети загальної архітектурної підготовки, архітектурних форм, малюнок, скульптуру, а також історію архітектури.

У жовтні 1971 р. у Львівському політехнічному інституті відновлено архітектурний факультет. Створені раніше на кафедрі архітектурного проектування секції були перетворені в повноцінні кафедри. Отже, відновлений архітектурний факультет мав чотири кафедри: містобудівництва (завідувач А. Рудницький), архітектурного проектування (І. Середюк), малюнку і живопису (Р. Липка), архітектурних конструкцій (Я. Швець). Деканом факультету став І. Середюк. У 1970-х та 1980-х рр. до складу архітектурних кафедр влилася нова велика група викладачів, переважно з числа тих спеціалістів, що пройшли львівську архітектурну школу.

У наступні роки в кадровому складі на факультеті відбулися певні зміни. У липні 1977 р. І. Середюк перейшов працювати в іншу установу. На посаді завідувача кафедри архітектурного проектування його замінив П. Мар'єв. Деканом факультету з липня 1977 р. став А. Рудницький. Згодом, у зв'язку з чинним на той час обмеженням часу перебування на посаді завідувача кафедри, на факультеті проведено дальші персональні переміщення. У листопаді 1982 р. посаду завідувача кафедри містобудівництва обійняв Б. Посацький. Із січня 1986 р. кафедрою архітектурних конструкцій став завідувати О. Печеник. У 1989 р., після виходу на пенсію Р. Липки, становище завідувача кафедри малюнку та живопису посів Б. Черкес. 1990 р., в зв'язку з посиленням ролі історико-архітектурних аспектів у підготовці студентів, змінено назву цієї кафедри на «кафедра історії та художніх основ архітектури». З березня 1991 р. Б. Черкес став деканом архітектурного факультету. 1992 р. до спеціалізацій архітектура будинків і споруд і містобудівництво на факультеті була додана спеціалізація— реставрація та реконструкція архітектурних комплексів. У березні 1992 р. створено однойменну кафедру (завідувач А. Рудницький). Перший випуск архітекто-

рій із цієї спеціалізації відбувся 1994 р. У жовтні 1993 р. на посаду завідувача кафедри містобудівництва замість Б. Посацького був обраний Ю. Криворучко.

Починаючи з 1988/1989 навчального року для студентів факультету запроваджено новий план з шестирічним терміном навчання.

У післявоєнний період велику роль у діяльності архітектурних кафедр та факультету загалом відіграло проектування й будівництво навчальних корпусів, житлового містечка, спортивно-оздоровчих таборів політехніки, а також інших об'єктів. Авторами проектів тих будинків та комплексів є здебільшого викладачі кафедр факультету. До проектування залучаються студенти. Після війни споруджено І навчальний корпус з актовим залом на 1000 місць (А. Рудницький, Р. Липка), IV корпус (П. Мар'єв, В. Голдовський, Г. Рахуба), V корпус (М. Консулова, В. Голдовський, Г. Рахуба), VI корпус (І. Русанова), їдальня (І. Петришин, В. Кравцов), спортивний корпус № 1 (О. Селастельников, А. Рудницький), спортивний корпус № 2 (О. Селастельников) та інші. Авторами проектів гуртожитків, спортивно-оздоровчих таборів були В. Блюсюк, Р. Гребенюк, В. Капелюжний, М. Кузик, І. Петришин, В. Сидоренко та інші.

На базі творчих архітектурних колективів, які сформувалися у ході проектування політехнічних об'єктів, у 1959 р. створено Студентське проектно-конструкторське бюро (СПКБ). Це бюро стало вузівською проектною організацією, унікальною у практиці високої школи. СПКБ виконало важливу місію творчого полігону для діяльности викладачів і студентів у сфері реальної архітектури. Тривалий час СПКБ очолювала В. Лясковська.

Наукова діяльність архітектурного факультету відображена в його наукових публікаціях. У 1970—1990 рр. побачили світ більш як 20 монографій, низка збірників наукових статей, посібники тощо. На базі робіт, які ведуть кафедри, проведено великі наукові конференції «Проектування об'єктів вищої школи» (1974), «Комплексне управління міським середовищем» (1979), «Проблеми охорони й сучасного використання архітектурної та урбаністичної спадщини» (1985), «Перспективи і проблеми розвитку української архітектурної вищої школи» (1991), «Архітектура Галичини XIX—XX ст.» (1994) та інші. Треба зазначити, проте, що за післявоєнні роки публікація наукових праць з архітектури постійно наштовхувалася на перешкоди, які подолати було надзвичайно важко, а часто просто неможливо. До того ж монографії якщо й видавалися, то тільки російською мовою. Ряд наукових робіт, зокрема з історії урбаністики в Західній Україні, і досі залишаються в рукописах. У цьому аспекті науковий потенціал колективу був реалізований лише в невеликій його частині.

Протягом усього післявоєнного часу архітектурна школа Львівського політехнічного інституту була регіональним осередком архітектурної освіти та науки. Випускники факультету склали професійний кістяк в усіх архітектурних колективах та організаціях Західної України. Досить значну частину випускників-архітекторів скеровувано на роботу в інші міста і регіони колишнього СРСР.

У 1965 році у Львові відкрито архітектурне відділення в складі Львівського сільськогосподарського інституту. Завдання цієї архітектурної школи — готувати архітекторів для сільського будівництва. Основу викладацького складу тут склали спеціалісти, які закінчили архітектурну спе-

ціальність Львівського політехнічного інституту. Тривалий час відділення очолював С. Соколов. Архітектурне відділення сільськогосподарського інституту працює в руслі традицій та методики львівської архітектурної школи. На архітектурну спеціальність до інституту набирали 50 чоловік щорічно. У 1983 р. набір був припинений. З 1988 р. його відкрито знову (25 чоловік щорічно).

Група архітекторів, зокрема А. Жирнов, Н. Сіроченко та інші, працює в Українському державному лісотехнічному університеті в напрямі формування школи ландшафтних архітекторів як спеціалізації на лісогосподарському факультеті.

Такий короткий огляд історії архітектурної освіти в Західній Україні від середньовіччя до нинішнього дня.

Andriy RUDNYTS'KYI

ON THE HISTORY OF ARCHITECTURAL EDUCATION IN WESTERN UKRAINE

The paper deals with the history of the development of architectural education in Western Ukraine, in particular, with the history of the architectural school of L'viv Polytechnics from its establishment (1844) to the present. Emphasis is laid on the post-war activity of the Department of Architecture of L'viv Polytechnics as well as on the aspects of preservation and development of the established traditions of L'viv School of Architecture.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА ПРО ПЕРЕБУВАННЯ АРХІТЕКТОРА БЕРНАРДО МОРАНДО У ЛЬВОВІ

Бернардо Морандо (близько 1540—1600 або 1601) — один із багатьох італійських будівничих XVI—XVII ст., які працювали поза межами своєї батьківщини, переважно в країнах Східної Європи. Про його діяльність на батьківщині нічого не відомо. Майже усе творче життя архітектор провів у Польщі, де з 1578 р. був на службі в канцлера Яна Замойського. Деякі роботи він виконав і на Україні.

Найістотнішим досягненням Б. Морандо, яке сповна виявило його хист містобудівника та фортифікатора, було будівництво Замостя. Уперше в Польщі місто будувалося за єдиним задумом на італійській ренесансній урбаністичній засаді. Знані й інші його роботи. Власне, діяльність цього зодчого в тодішній Речі Посполитій на сьогодні в польській науковій літературі висвітлена досить повно і всесторонньо [1]. Тому звернемо увагу лише на невідомі раніше документальні матеріали, що стосуються перебування цього будівничого у Львові та виконаних тут робіт.

Перша документально підтверджена згадка про відвідини Б. Морандо Львова датована 1578 р. 1 липня цього року, коли нове місто Замостя тільки планувалося [2], тут між ним і канцлером Яном Замойським був укладений контракт на спорудження магнатської резиденції у Скоківці. Професор Є. Ковальчик припускає, що після 1575 р. Б. Морандо переїхав із Варшави до Львова і вже звідси був запрошений до Замостя [3]. Гіпотеза цікава, але поки що не підтверджена, слідів перебування будівничого у Львові перед 1578 р. не виявлено, як і не встановлено причин приїзду Морандо до цього міста. Адже для складання умови канцлер міг запросити архітектора безпосередньо до Замостя. Можна також припускати, що його прислав до Львова король у справі фортифікації. Якщо Б. Морандо прибув до Львова на вимогу канцлера тільки для укладення контракту на будівництво замку, то його візит аж ніяк не міг пройти безслідно [4]. Морандо після себе мусив щось залишити. Муніципальне управління, скажімо, могло використати будівничого як дорадника чи консультанта в справі міських укріплень.

---

[1] Бібліографію про Б. Морандо див.: Łoza S. Architekci i budowniczowie w Polsce.— Warszawa, 1954.— S. 207—208; Kowalczyk J. Bernardo Morando // Polski Słownik biograficzny.— Wrocław, 1976.— T. 21.— S. 693—694.

[2] Kowalczyk J. Kolegiata w Zamościu.— Warszawa, 1968.— S. 26; Gruszecki A. Rozważania na temat fortyfikacji Zamościa i ich nowoczesności //Konserwatorska teka Zamojska.— Warszawa; Zamość, 1983.— Cz. 1.— S. 29, 30—31.

[3] Kowalczyk J. Kolegiata...— S. 185.

[4] Ibid.— S. 26.

Якщо про причини перебування Б. Морандо у Львові в 1578 р. і його мнимі роботи в цьому місті ми можемо висловлювати тільки здогади, то повторний приїзд до Львова через 11 років підтверджений документально. Про це нині довідуємося з актових книг Львівського магістрату, зокрема з книг тижневих видатків міської каси за 1589 р.

Як видно з документа, міське правління звернулося до канцлера Яна Замойського з проханням прислати свого зодчого для виготовлення «делінеації», тобто плану шанців, які мали будувати під Високим Замком. Перший видаток міської каси в сумі 4 золотих, 5 грошів за малмазію «для пана Берната італійця будівника його милости пана гетьмана» занотований у суботу 16 вересня 1589 р. (див. Додаток). Очевидно, рада міста готувалася до його приїзду і завчасно припасла шість і одну четверту літра чудового вина. Конкретніше про доставлення будівничого Бернарда до Львова «для шанців» мовиться [redacted] іншій записці, датованій суботою 30 вересня. Тоді разом з кочем із трьома кіньми львівські райці послали йому 15 золотих.

Спорудження шанців під Високим Замком розпочалося у перших числах вересня 1589 р. і тривало два місяці. У листопаді шанці були готові.

З архівних джерел довідуємося, що для будівництва міських укріплень гетьман прислав до Львова не тільки архітектора, [redacted] й також свого майстра — Панька. Останній у книзі видатків (запис від 4 жовтня) названий «грабарем його милості пана гетьмана» [5]. *Судячи зі звучання імени, цей Панько-грабар був українець. Панько зі своїми робітниками отримував значну суму, а при від'їзді до Замостя пани райці [redacted] нагороду дали ще 10 золотих* [6]. *У Львові він пробув чотири тижні.*

Цінною для нас є інформація не тільки про проектування окремих шанців, [redacted] й, що найважливіше, про виконання «делінеації» оборони всього міста (див. Додаток). Б. Морандо — перший відомий нам на ім'я фортифікатор Львова. Його проект львівських укріплень, без сумніву, виконаний з урахуванням найновіших досягнень тогочасного фортифікаційного мистецтва, зокрема в ньому застосовано нову бастіонну систему, яка почала розвиватися [redacted] Італії з другої половини XVI ст. Пізніше до Львова приїздили інші інженери і геометри: Авреліо Пассаротті (1607), Фрідріх Геткант (1601), Теофіль Шемберг (1614), Вільгельм Апельман (1615), за моделлю якого сніцар Гануш Фонблок виконав дві таблиці «муніції», одну — для короля, другу — для домашнього вжитку [7], *інженер Боні (1647)* [8], [redacted] *також Андреа дель Аква (1652 р.). За іменем останнього одна з оборонних веж за Краківською брамою називалася «башта Деляквина»* [9]. *Всіх їх присилав король для обновлення старих і будівництва нових фортифікацій.*

*У Львові Б. Морандо пробув досить довго і, як засвідчують архівні записи, не сам, а з гостями, бо за столування і утримання будівничого та його гостей протягом двох з половиною тижнів райця Станіслав Шембек отримав з міської каси 20 золотих, 6 грошів *. Тривале перебування архітектора в цьому місті засвідчує факт приїзду до Львова його дружини, для якої магістрат видав 10 грошів за рибу до її столу (див. Додаток).*

---

[5] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 52, оп. 2, спр. 714, с. 64.

[redacted] Там же.— С. 73.

[7] Там же.— Спр. 734, с. 486.

[8] Там же.— Спр. 912, с. 13. «Indzinier Krola J. Mci do okryślania Munitiey Miasta tego» [Львова].

[9] Там же.— Спр. 918, с. 85, 115.

[redacted] Кам'яниця Шембека, де жив Б. Морандо, була на Ринку, тепер № 7.

*Під час перебування у Львові Б. Морандо разом зі С. Шембеком виїздив до Плоскирова *, де [redacted] той час перебував канцлер, а також до Кам'янця-Подільського. Виїзд Б. Морандо до Плоскирова і Кам'янця, гадаємо, не був безплідним для цих міст. Відомо, Плоскирів на той час належав старості галицькому і коломийському Станіславу Влодекові, який був сином Матвія Влодека з Германова — старости кам'янецького і Єлисавети Замойської, сестри великого канцлера. Дружина Станіслава також була із Замойських — дочка каштеляна холмського [10]. Тепер стає зрозумілою мета виїзду Я. Замойського до Плоскирова і Кам'янця-Подільського. С. Влодек, будучи споріднений родинними зв'язками з гетьманом і знаючи, що той будує нове місто, вирішив цим скористатися і попросити [redacted] гетьмана допомоги у спорудженні власного замку і міських укріплень. Тим більше, що Я. Замойський у цій ділянці мав уже певний досвід і, до того ж, здібного будівничого. С. Влодек у 1578 р. отримав від Стефана Баторія не тільки привілей на ярмарки, [redacted] й, можливо, привілей для міста. Раніше Плоскирів був селом.*

Плоскирівський замок, який збудував Б. Морандо, не зберігся. Під час козацьких воєн його разом із містом зруйновано. Вже у XIX ст. від нього не залишилося й сліду [11].

Аналізуючи архівний запис про поїздку Б. Морандо до Кам'янця-Подільського, доходимо висновку, що цей будівничий, поза всяким сумнівом, був причетний до укріплень кам'янецької фортеці або й усього міста. Бо хоч він їхав туди до канцлера Замойського з «делінеацією» оборони Львова, кам'янецькі райці чи й сам староста кам'янецький Микола Брестський принагідно могли скористатися перебуванням відомого зодчого у їхньому місті.

Б. Морандо також приписують фортифікації подільського міста Шаргорода [12].

Тепер повернімося до Львова. Досить тривале перебування будівничого в цьому місті наводить на деякі роздуми. Його участь [redacted] укріпленні міста сумніву не викликає, це — факт, документально підтверджений. Сліди діяльности «будівника Берната» залишилися, мабуть, не тільки на фортифікаційних, [redacted] й на деяких монументальних спорудах. Дослідники слушно вказують на подібність почерку [redacted] опрацюванні фасаду Успенської церкви та первісного фасаду замойської колегіати [13]. Вплив почерку Б. Морандо відчутний в архітектурі костьолу бернардинів у Львові [14] та фари [redacted] Жовкві.

Покійний нині дослідник української архітектури Ю. Нельговський свого часу [redacted] приватній розмові з автором цих рядків висловив думку, що проектодавцем львівської Успенської церкви міг бути Б. Морандо, [redacted] Павло Римлянин — тільки виконавець його проекту. Думка дискусійна, але її можна прийняти як альтернативу до усталеної у науці концепції про авторство Павла Римлянина. Від часу перебування Морандо у Львові до початку будівництва Успенської церкви (1591) минуло три роки. Це час, коли успенське братство виношувало плани побудови нової церкви. Ясна річ, братчики могли скористатися присутністю надвірного архітектора великого канцлера у своїх потребах — можливо, йшлося про проект чи просто консультації. Поки що це тільки припущення.

---

* Правильно Проскурів, з 1954 р.— місто Хмельницький.

[10] Paprocki B. Herby rycerstwa polskiego.— Kraków, 1858.— S. 623; Słownik geograficzny.— Warszawa, 1888.— T. 9.— S. 54.

[11] Ibid.— S. 53.

[12] Kowalczyk J. Bernardo Morando.— S. 693.

[13] Kowalczyk J. Kolegiata...— S. 186.

[14] Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985.— С. 58.

Крім касової книги міста, у якій зафіксовано перебування будівничого нового Замостя у Львові, його ім'я зазначене ще в книзі записів протоколів мулярського цеху. На першому форзаці цеховий писар зробив таку нотатку: «Pamiecz imienia Bernardem Morando» («Пам'ять імени Бернардо Морандо»). Напис обведений прямокутною рамкою, не датований і без пояснень. Може, цим записом цехові майстри хотіли відзначити відвідини їхньої господи знатним будівничим, якого обрав сам канцлер Я. Замойський?

Це усе, що відомо про перебування Б. Морандо у Львові. Гадаємо, дальші пошуки дадуть нові позитивні результати.

Володимир ВУЙЦИК

ДОДАТОК

ВИДАТКИ МІСЬКОЇ КАСИ НА УТРИМАННЯ Б. МОРАНДО ПІД ЧАС ЙОГО ПЕРЕБУВАННЯ У ЛЬВОВІ

Praeposita Proventium civitatis Leopoliensis Anno Domini 1589.

S. 58. Sabbato post Exaltationis S[ancti] Crucis [16.IX].

P[anu] Bernathowi włochowi budownikowi Je[g]^{0} M[osci] P[ana] Hethmana za 6 $^{1}/_{4}$ malm[azii] od P[ana] Sim[ona] Leo[polity] po gr. 5.— zł. 4, gr. 5.

S. 62. Sabbato ante s[ancti] Michaelis [30.IX]. Wydatek na szancze.

Wyprawiono do Zamoscia 3 konie z koczczem po P[ana] Bernatha Budownika Je[g]^{0} M[osci] P[ana] Hethmana dla szańczow dano na strawe zł. 1. A samemu P[anu] Bernathowi posłano zł. 15. P[anu] Stanisławowi Schembekowi za strawowanie P[ana] Bernatha włocha miesskajączemu thu przez 2 $^{1}/_{2}$ niedzieli za malmazyą i wino i konskiey strawy i za goście jego według spisku iego podanego zł. 20 gr. 6.

S. 67. Sabbato ante s[ancti] Galli confesso [14.X]. Na szancze wydatek.

P[anu] Stanisławowi Schembekowi wysłanemu do Je[g]^{0} M[osci] P[ana] Hethmana do Płoskierowa y pod Kamieniecz z Panem Bernathem Włochem z Zamoscia z deliniatyą i na namową szanczów za wydathek iego na strawe (s. 68) samoczwarthemu ze 3 konmi według iego Regestru dano zł. 36 gr. 2.

S. 70. Sabbato ipso die s[ancti] Simonis Jud[ae] Ap[ostolo]rum. [28.X].

Gdy przyiechał[a] małzonka P[ana] Bernatha włocha z Zamoscia Budownika posłano iei Ryb do stołu za gr. 10.

S. 73. Sabbato ante s[ancti] Martini [11.XI]. Na szance wydatek.

A gdy za zleceniem Je[g]^{0} M[osci] P[ana] Hethmana Coronnego za pisaniem naszim Przyachał P[an] Bernath Budownik Je[g]^{0} M[osci] z Zamoscia uczyniwszy deliniacyą Szańczow i obronę Miasta Lwowa z kthorą iachał do Je[g]^{0} M[osci] wespoł z P[anem] Schem. (s. 74) bekiem ku Kamienczu za nagrodę dano mu zł. 30.

A od odwozenia the[g]^{0} P[ana] Bernatha do Zamoscia furmanowi zł. 7.

S. 85. Sabbato ante circumcisionis D[omi]ni [30.XII].

P[anu] Stanisławowi Schembekowi czestuiącz z rozkazania Panskie[g]⁰ P[ana] Bernatha Włocha Budownika Je[g]⁰ M[osci] P[ana] Hethmana za strawę y małmazyą dano mu zł. 4 gr. 20.

ЦДІА України у Львові, ф. 52, оп. 2, спр. 714. Рукопис. Оригінал.

Переклад

Нагляд за доходами міста Львова року Божого 1589.

С. 58. В суботу після Воздвиження Чесного Хреста [16.IX].

Панові Бернатові італійцеві будівничому його милости пана гетьмана за $6^1/_4$ малмазії від пана Симона Леополіти по грошів 5 — зол. 4, гр. 5.

С. 62. В суботу перед св. Михаїлом [30.IX]. Видаток на шанці. Виряджено до Замостя 3 коня з кочем по пана Берната будівника його милости гетьмана для шанців дано на страву зол. 1. А самому панові Бернатові післано зол. 15. Панові Станіславові Шембеку за харчі [для] пана Берната італійця, який мешкає тут протягом $2^1/_2$ тижнів, і за малмазію і вино і кінські страви і за його гостей згідно зі списком, який він подав — зол. 20, гр. 6.

С. 67. В суботу перед св. Галлом [14.X]. На шанці видаток.

Панові Станіславові Шембеку до його милости пана гетьмана до Плоскірова і під Кам'янець з паном Бернатом італійцем із Замостя з делінеацією і намовою шанців за його видатки на страву вчотирьох із 3 кіньми згідно з його реєстром дано зол. 36, гр. 2.

С. 70. В суботу на самий день св. Юди-апостола [28.X].

Коли приїхала дружина пана Берната італійця будівника з Замостя, післано їй риб до столу за гр. 10.

С. 73. В суботу перед св. Мартином [11.XI]. Видаток на шанці.

А коли за рекомендацією його милости пана гетьмана коронного за нашим писанням приїхав пан Бернат будівник його милости з Замостя, зробивши делінеацію шанців і оборону міста Львова, з якою їхав до його милости разом із паном Шембеком до Кам'янця, в нагороду дано йому зол. 30.

А за відвезення цього пана Берната до Замостя фірманові зол. 7.

С. 85. В суботу перед Обрізанням Господнім [30.XII].

Панові Станіславові Шембеку, який з наказу панського частував пана Берната італійця будівника його милости пана гетьмана, за страву і малмазію дано йому зол. 4, гр. 20.

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДОКУМЕНТ КИЇВСЬКОГО БУДІВНИЧОГО СТЕПАНА КОВНІРА

Видатний український будівельний майстер Степан Ковнір (1695—1786) близько шести десятиліть працював над спорудженням ансамблю Києво-Печерської лаври й інших будівель у Києві та його околицях. Далеко не всі з цих пам'яток збереглися, але ті, що вціліли, справедливо вважаються найкращими зразками українського бароко.

За своє довге життя С. Ковнір пройшов шлях від простого каменяра до «каменного строения мастера», обійнявши посаду головного будівничого Києво-Печерської лаври. Під керівництвом Й.-Г. Шеделя, а потім І. Мічуріна він споруджував Велику лаврську дзвіницю (1731—1745), Андріївську церкву (1749—1754), разом з П. Нейоловим будував Кловський палац (1755), з інженером Д. де Боскетом укріплював лаврські гори. Самостійно С. Ковнір керував будівництвом дзвіниць на Ближніх (1754—1763) і Дальніх (1754—1761) печерах та Ковнірівського корпусу (1744—1745) в Києво-Печерській лаврі, церков святих Антонія і Феодосія у Василькові (1756—1759) та Троїцької — у Китаєві під Києвом (1763—1767), дзвіниці Братського монастиря на Подолі (1756—1759) та багатьох інших споруд.

Наприкінці життя С. Ковнір порушив клопотання перед архимандритом і духовним собором Києво-Печерської лаври про постриження його в ченці. У проханні, написаному 14 лютого 1785 р., за рік до смерти, він докладно розповідає про себе, тому цей документ є цінним джерелом відомостей як про самого майстра, так і до історії давнього українського мистецтва.

Особиста справа «послушника» С. Ковніра добре відома дослідникам[1]*, хоча ніколи не була публікована. Як і багато інших документальних матеріалів із прізвищем С. Ковніра, цей документ засвідчений за нього, цього разу лаврським канцеляристом, оскільки сам майстер був неписьменний. Прохання записане зі слів С. Ковніра, тому справляє враження розповіді, котра підсумовує його життєвий шлях.*

Документ публікується згідно з прийнятими археографічними правилами. При публікації буква ѣ замінена на е, твердий знак у кінці слів опущено, пунктуація подана відповідно до сучасного правопису.

Ігор ГИРИЧ

---

[1] Див.: Крицький Б. О. Архітектурно-будівельна діяльність Степана Ковніра // Питання історії архітектури та будівельної техніки України.— К., 1959.— С. 95—137.

ДОДАТОК

1785 р., ЛЮТОГО, 14.— ДОНЕСЕННЯ С. КОВНІРА ДУХОВНОМУ СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ ПРО ПОСТРИЖЕННЯ ЙОГО В ЧЕНЦІ

Ясне в богу высокопреподобнъйшему господину отцу Зосимъ, святыя Кіево-Печерскія Лавры архимандриту и духовному собору.

ДОНОШЕНІЕ

Родился я кіевского намъстничества и уезда, владънія Кіево-Пустинно-Николаевского монастыря в селъ Гвоздовъ, отец мой был полской шляхтич Демян Ковнър, которой там же и мать давно уже померли. Я ж по бывшей еше в Малой Россіи о переходъ с мъста на мъсто свободности, пришед холостым сюда в Кіев, возъимел жителство на мъстечку Печерском во владъніи лаврском. И по таковой моей лавръ самоизволной преданности, и по бывшим прежним, даже и послъдней [1]782 года ревизіям, записан в числъ подданства там же намъстечку Печерском, и подушным окладом обложен. С самих же тех пор, приобучивши себя при строеніях лаврских каменщицкому мастерству, производил оное елико мог с усердіем к лавръ святой. Был в строеніях болшой колоколнъ, ключни, трапезной кухни. Клова, на далней и ближней пещерах колоколен, в Китаевской пустынъ и в местечку Василковъ божіих церквей, в поправленіи от бывшаго пожару типографіи. И всъ прочіи многоразличные внутрь и внъ лавры строеніи ж каменные по указанію от ее исправлял, будучи настоящим мастером, в каковых трудах от молодых лът всю жизнь мою, даже до конечной и видимой несостоятелности, провождал, о чем и лавръ небезъизвъстно есть. Напослъдок прихожанами Свято-преображенской в Печерской кръпости состоящей церквы выбран, и от лавры упатентован ктитором до оноя церквы, якую должность поколь возмогл исправлял безъпорочно. А нынъ заг глубокою старостію и слабостію здоровья и от оной самоизволно уволился. Лът имъю отроду до̂ девятидесяти, законнобракосочетался три раза, а теперь остаюсь вдов. Дъти ж мои и внуки надлежаще от мене распоряжены, долгов же казенных и партикулярных не имею и дел за мною никаких никогда не было и нет, в чем посвидътелствовать могут достойные въроятія люди. И буди таково свидътелство потребно, я оное представить долженствую. И как далъе мнъ утружденному и в глубокой старости и дряхлости находящемусь в миръ жить весьма не выгодно, намъреваю ж послъдные дни жизни моей препроводить в лавре во святом монашеском чинъ, к чему усердное и нелестное мое желаніе есть издавна. А что касается до подушного с мене семигривенного окладу, оной по повелънію лавры за сколко год указано будет, зараз пополнить имею. Болъе ж ни за кого, кромъ сам за себе, того подушного оклада не обязан платить. Для того вашего ясне в богу высокопреподобія и духовного собора нижайше прошу, уважив высшеписанніи обстоятельства, милостиво не оставить, уволив меня от подданства, принять в лавру на вечно неисходное житіе. Опредълить к жителству мъсто и послушаніе, пристойные старости и слабости моеи и монашеского чина при имеемом быть первом постригъ удостоить. О удостоеніи коего и в отправляемую о прочіих желающих мона-

шества послушниках в святѣйшій Правительствующій сінод вѣдомость внесть и о том учинить разсмотреніе и опредѣленіе.

О вышеписанном нижайше просить подданый лаврскій, мѣстечка Печерского житель Степан Ковнѣр, вмѣсто его неумеющаго писать по его пршенію лаврской канцеляріи копеист Федор Бочис росписался. 1785 года февраля 14 д[ня] подано 17 февраля [1]786 года записав справясь доложить.

Центральний державний історичний архів України у Києві, ф. 128, оп. 1 («послушницькі»), спр. 16-к, арк. 4—5. Рукопис. Оригінал.

ДЕКОРАЦІЯ ЛЬВОВА НА УРОЧИСТОСТЯХ КОРОНАЦІЇ ОБРАЗА ДОМІНІКАНСЬКОЇ БОГОРОДИЦІ У 1751 РОЦІ

У 1751 р. у Львові відбулася пишна урочистість. Короновано присланими з Риму ватиканськими коронами старовинний образ Богоматері, який, за переказами, предки князя Льва вивезли з Візантії і який він подарував Домініканському монастиреві. Ця подія була відзначена урочистими відправами, процесіями, проповідями, а також спеціально створеним багатим і різноманітним оформленням вулиць і площ Львова.

Святкове оформлення складалося з кількох тріумфальних арок та інших декоративних споруд, прикрашених скульптурами, геральдичними й гербовими емблемами, портретами та картинами. Зміст багатьох із них тісно пов'язаний з історією Львова та західноукраїнських земель і несе на собі відбиток соціально-політичних ідей епохи, що передувала розпадові польсько-шляхетської держави.

Досить докладний опис декоративних споруд наведено у виданні «Hasło słowa Bożego», яке вийшло у Львові 1754 р. Ця публікація ілюстрована гравюрами, що зображають як окремі компоненти, так і загальний вигляд декоративних композицій, споруджених і в самому місті, оточеному тоді мурами, і біля міських брам, і в окремих передмістях.

Найурочистішим, на думку автора опису, було оздоблення Домініканської вулиці, що з'єднувала площу Ринок з Домініканським монастирем. Її прикрашали живописні панно, які ілюстрували історію ікони Богоматері та розповідали про чудеса, пов'язані з нею. Зображення супроводжували пояснювальні тексти, подані різними європейськими або східними мовами. Крім того, до кожної такої композиції входило зображення національних типів народу, мовою якого подавано текст.

Усіх панно було 26.

На першому зобразили візантійського імператора перед образом Богоматері, який він, за легендою, надіслав у дарунок галицькому князеві Льву. Текст — грецькою мовою, і, відповідно, поряд зображений у національному одязі грек, який тримає щит. На другому панно князь Лев у супроводі війська привозить образ до Львова. Текст писаний татарською мовою, тому щит тримає татарин. На третьому князь Лев передає образ монахам-василіянам. Текст подано арабською мовою, картину підтримує араб у чалмі. Четвертий сюжет: князь Лев і його мати дарують образ монахам-домініканцям. Пояснення — по-турецьки, поряд — бородатий турок у чалмі. Сюжети інших панно: п'ятого — домініканські монахи моляться перед образом; шостого — група жінок, які вклоняються Богоматері. Тематикою інших композицій є чудеса, здійснені завдяки чудодійному образу: сьомого — чудо при пожежі у Львові; восьмого — чудо від образа; дев'ятого — чудо, пов'язане з крадіжкою декоративного ланцюжка від образа; десятого — воскресіння дитини; одинадцятого — зцілення пораненого вояка; дванадцятого — утихомирення морської бурі; тринадцятого — зцілення обпеченого обличчя Якуба Потоцького; чотирнадцятого — чудо з безсоромною жінкою; п'ятнадцятого — чудо при обвалі на будівництві; шістнадцятого — зцілення сліпого; сімнадцятого — воскресіння чоловіка, який впав у колодязь; вісімнадцятого — врятування при падінні зі скелі; дев'ятнадцятого — оживлення випалого з вікна; двадцятого — зображення свідків чуда — кардинала Мацейського та двох біскупів; двадцять першого — зцілення хворого;

двадцять другого — зцілення руки; двадцять третього — зупинення кровотечі; двадцять четвертого — воскресіння померлого; двадцять п'ятого — зцілення хворого; двадцять шостого — оживлення семи померлих. Мови, якими даються пояснення, відповідно, французька, вірменська, україно-слов'янська, «масагетська», шведська, перська, молдавська, італійська, «халдейська», слов'янська, угорська, «ассирійська», «дорійська», іспанська, «брахманська», німецька, голландська, «муринська», литовська, «індіанська», «іллірійська», англійська.

Привертають увагу зображення характерних постатей львівського вірменина (6), львівського українського міщанина (7), «масагета» з чубом на голові та шаблею при боці (8), «халдея» у широкому одязі з чалмою на голові (13), напівголого індуса, задрапірованого у смугасту тканину (19), темнолицього «мурина» у тюрбані (22), індіанця в екзотичному одязі та головному уборі з пташиного пір'я (24), «іллірійця» з фляжкою при боці (25).

У кінці Домініканської вулиці з боку площі Ринок споруджено найбільшу і найпишнішу тріумфальну арку. Через неї проглядався фасад Домініканського костьолу. Завершувала арку фігура Діви Марії під балдахіном в оточенні ангелів. Нижче від цієї групи — Генії чотирьох сторін світу. Вони принесли для образа Богоматері чотири корони: папську, цісарську, королівську й удільно-князівську. З другого боку арки, від Домініканського костьолу, розмістили зображення святих — членів цього ордену, а над ними — портрет папи Бенедикта XIV, який прислав коронаційні корони. Його оточували портрети римських пап-домініканців — Пія V, Інокентія V, Бенедикта IX, Бенедикта XIII. Нижче від зображення святих — портрети тодішнього львівського латинського архиєпископа Вижицького (у центрі), львівського вірменського єпископа Іоана Августиновича, суфрогана і кустоша львівського Самуїла Головинського, львівського кафедрального каноніка Раймунда Єзерського, львівського уніатського епископа Льва Шептицького. Три останні, а також портрет архиєпископа Вижицького були доповнені зображеннями їхніх гербів.

На постаментах між пишно оздобленими колонами стояли озброєні рицарі з корогвами: з одного боку арки — п'ять, з другого — шість. На корогвах вміщено герби воєводств та земель, що були хоч якось пов'язані з урочистостями: Руського воєводства та землі Львівської — лев у золотій короні, який спирається лапами на скелю, Краківського воєводства, Белзького — гриф у короні, Подільського — зображення сонця, Волинського — з орлом і білим хрестом, землі Перемиської і Сяноцької — двоголовий орел під однією короною, землі Галицької — із зображенням галки, Теребовельського повіту — також із зображенням галки, герб Холмської землі — ведмідь між трьома деревами.

Під аркадою були розміщені п'ять майстерно зроблених Геніїв, які тримали великі ліхтарі.

Тріумфальна арка, що стояла в центрі міста, перед фасадом ратуші, а також лоджії ратуші були оформлені емблемами та зображеннями, присвяченими місту Львову та подіям з його історії. Горішня частина арки становила складну архітектурну композицію, внизу була фігура великого лева в золотій короні — гербова емблема Львова. У лоджії розмістили скульптурні портрети церковних та державних діячів: 1) папи Сикста V, який додав до герба Львова зображення трьох пагорбів і зірку; 2) короля Яна-Казимира, який надав Львову значні привілеї; 3) Льва — князя руського, засновника міста; 4) Констанції, дружини князя Льва, в одязі черниці Домініканського ордену.

Між цими скульптурами поставили скульптури Геніїв, які тримають картуші з текстами привілеїв.

Другий ярус прикрашали три гори: дві нижчі й одна висока, увінчана зіркою

з уміщеним у неї зображенням чудотворного образа Богородиці. На сходах перед ратушею також було три гори, над ними красувалась у сяйві монограма Діви Марії. На площі перед ратушею були встановлені дві величні скульптури («колоси»). Над ними у картушах — тексти: «Super omnes civitatesterrae» і «Benedictum gloriae potentuum».

На вікнах ратушної судової зали та архіву містилися 10 добре виконаних картин — різні варіанти композицій із зображенням Діви Марії як опікунки міста і лева як його емблеми. Наприклад, Діва Марія сидить на троні Соломона, її оточують 12 левів, які уособлюють 12 радників («райців») міста. Або лев, увінчаний лаврами, топче ворожі корони та ворожу зброю. В одній його лапі скривавлений меч, в другій — чудотворний образ. Написи пояснювали: «Ecce vicit Leo» та «Lew ruski tryumfuie y sypie mogiły / Nieprzyiaciłom nabrał od Maryi siły». Було також зображення лева біля ніг Матері Божої з поясненням: «Straszny nieprzyiacilom Lew Ruski / I strogi cięgnie się jak baranek pod Marii nogi».

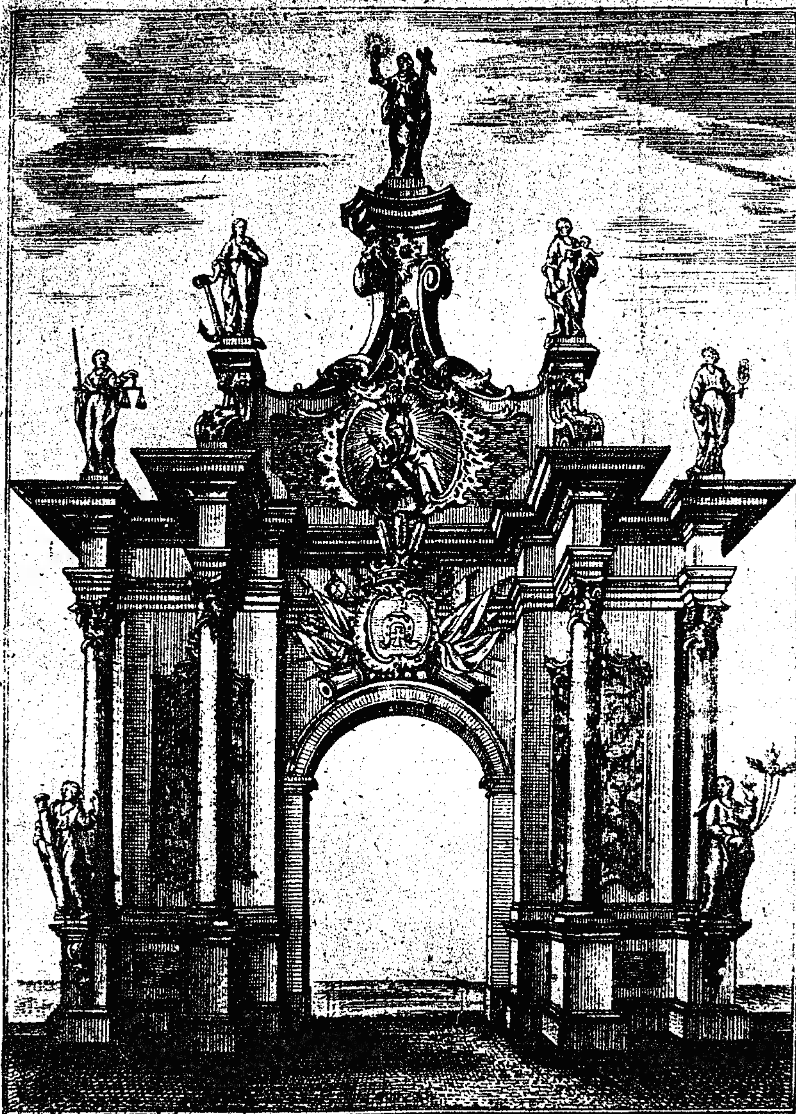
Оформлення фасаду ратуші та площі перед нею, отже, було пронизане ідеями уславлення міста Львова, його привілеїв. Ці ідеї втілено в дусі часу — в символічних та алегоричних образах.

Четверту арку встановили біля міського католицького храму. Вона мала вигляд лоджії на колонах-опорах. Їх прикрашали скульптурні фігури апостолів Петра і Павла, а трохи вище від них — фігури ангелів з папськими і єпископськими емблемами та гербом львівського католицького капітулу — Дівою Марією з левом під її ногами. З другого боку арки, від Галицької брами, на постаментах стояли скульптури святих Домініканського ордену у вигляді херувимів з крилами і трубами. Серед них св. Домінік у вінку із троянд, св. Яцек, патрон Королівства Польського, апостол Львова і земель руських, у вінку з гіацинтів, св. Віцентій, уславлений у своєму львівському зображенні, мав вінок з лілових квітів, а святий Фома Аквінський — лікарський вінок.

Арку біля Краківської брами прикрашено різноманітними живописними зображеннями, колонами на постаментах, емблемами і королівськими гербами. Вище від них, під аркадою, була намальована панорама Львова, на якій виділявся Домініканський костьол із величним куполом. Біля костьолу стояв св. Домінік з монахами львівського Домініканського кляштора, які благали Богородицю про захист міста. А Діва Марія, оточена ангелами і архангелами, покривала місто своїм плащем; там же був напис: «Protegam civitatem».

Галицька брама з боку міста була оформлена, як і Краківська, але гербів вмістили лише два — Королівства Польського і Великого Князівства Литовського. Між ними було зображення Діви Марії на троні та в царських шатах. Перед нею складали свої корони 24 апокаліптичні старці, які уособлювали представників найвідоміших львівських родин. На фронтоні цієї ж брами, але з боку передмістя у картуші була картина, яка змальовувала сцену перевезення образа Богородиці з Галича до Львова. Від Галицької брами вздовж усієї дороги, якою колись везли образ, стіни будинків прикрашали пірамідоподібні щити, на яких латинські тексти уславлювали Матір Божу. Подібні за змістом тексти прикрашали і парні колони, поставлені по боках кожного з двох мостів, через які пролягала Галицька вулиця.

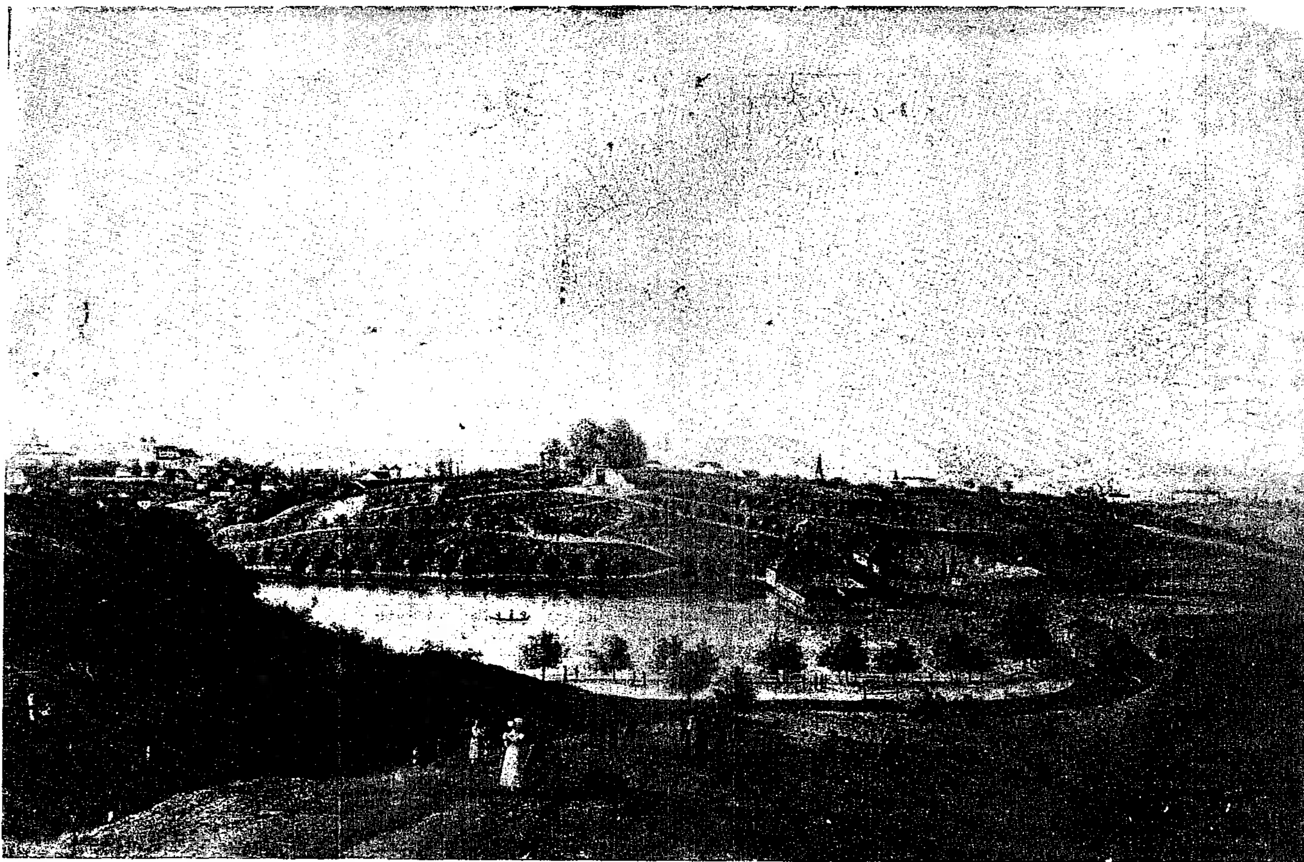
Сьома тріумфальна арка була збудована на кошти Теофілії Вишневецької, яка, ставши черницею, заснувала у Львові жіночий монастир Домініканського ордену. Встановили арку поблизу Галицької брами. На фронтоні з боку міста було зображення Генія у вигляді ангела. В одній руці він тримав сонце, у другій — картуш із написом: «Electa ut sol». Нижче, посередині аркади,— сцена коронування Діви Марії, а ще нижче, під нею,— портрет папи Бенедикта XIV. По боках портрета —



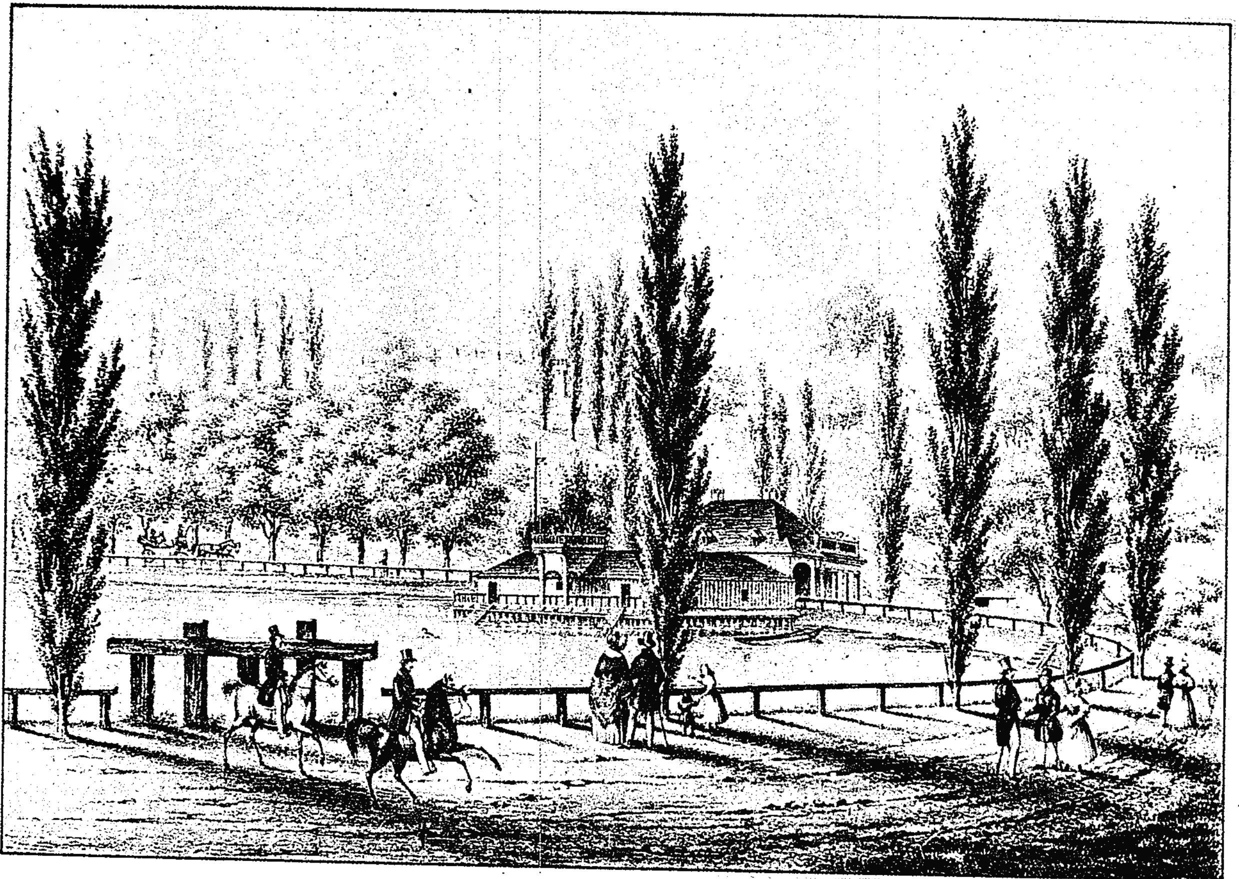
Тріумфальна арка, споруджена у Львові на честь коронації образа Домініканської Богородиці. *1751 р.*

Український міщанин підтримує образ із сюжетом чудесного порятування Львова від пожежі. Фрагмент панно, яким декоровано Львів на урочистостях коронації ікони Домініканської Богородиці. *1751 р.*

Я. Машковський. Портрет Антонія Лянге. *1837 р.*
До статті Г. Дергачової



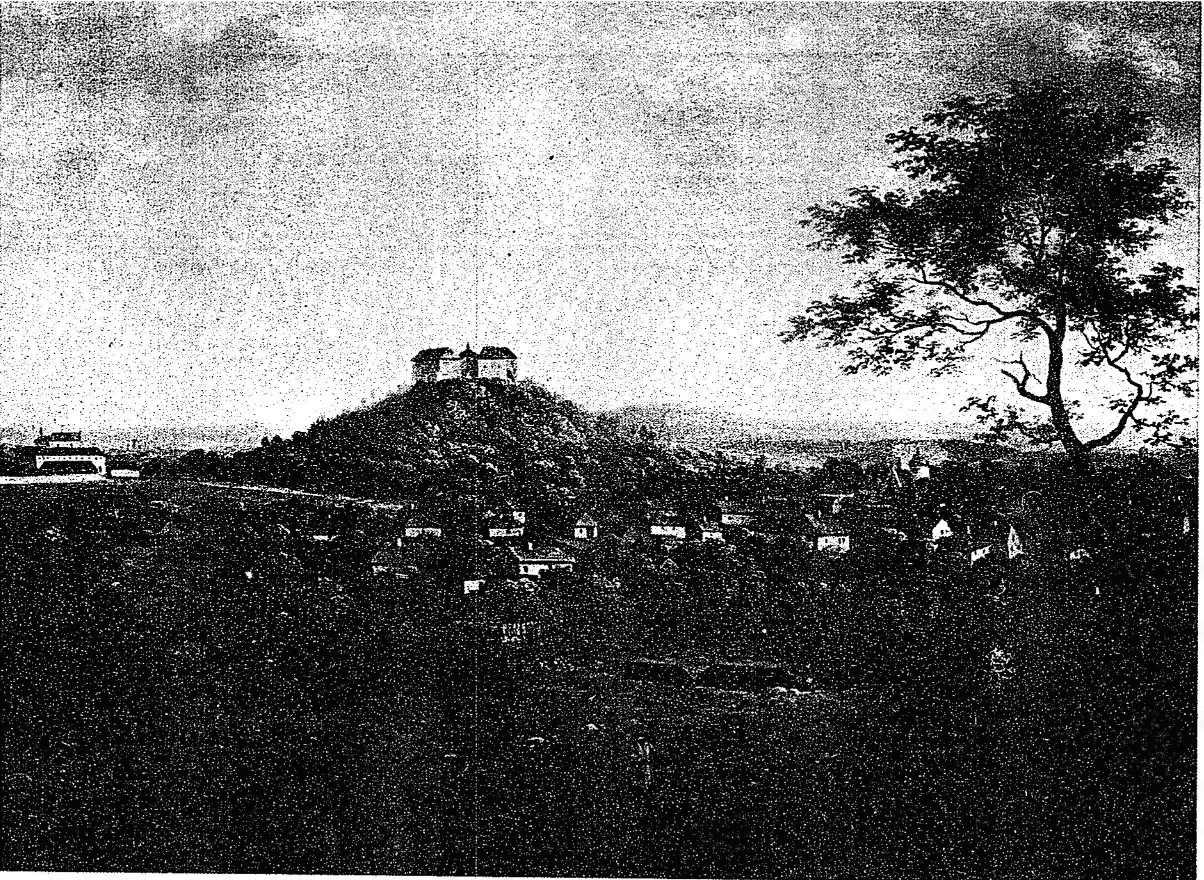
А. Лянге. Пелчинський став з військовим плавальним басейном у Львові
До статті Г. Дергачової



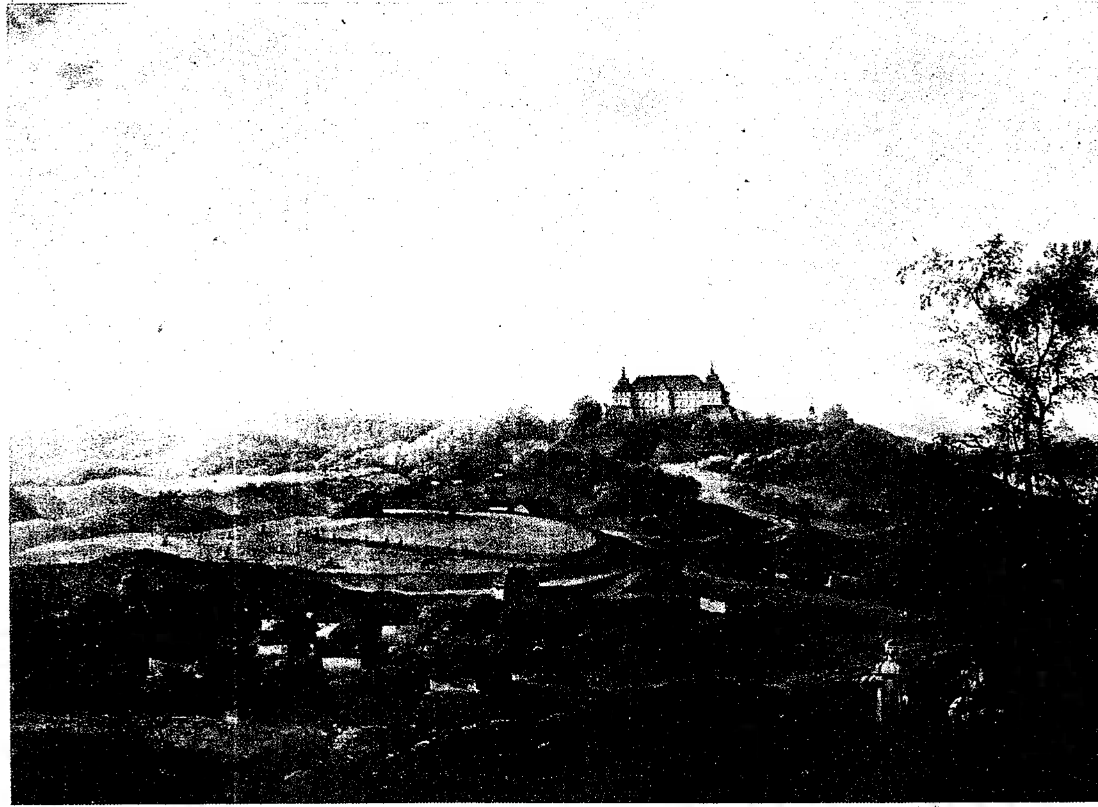
К. Ауер. Військовий плавальний басейн

До статті Г. Дергачової

Невідомий художник. Пелчинський став у 1836 р.
До статті Г. Дергачової



А. Лянге. Замок в Олеську
До статті Г. Дергачової



А. Лянге. Замок у Підгірцях
До статті Г. Дергачової

біблійні фігури: Есфір, Абиза, Юдиф, Ревекка, Руф. У самому низу, на постаментах, з одного боку стояли скульптури Генія Розсудливости з жезлом Меркурія і Генія з колоною в руці, який уособлював Силу. На фасаді з боку передмістя — така ж композиція, але замість портрета папи там був портрет львівського архиєпископа Вижицького та його герб, а по боках — шість святих з ордену домініканок: справа — Катерина Сієнська, Єлисавета — королева Угорщини, Іоанна — королева лузитанська, зліва — Катерина Річчі, Лючія Броколетті, Стефанія Квинзанська, внизу — Генії Стриманости та Справедливости.

Вулиці, що вели від Галицької брами в місто та з міста в передмістя, були оздоблені елементами архітектурного декору, зокрема двома картинами: «В'їзд в Єрусалим цариці Савської» та «Руф на полях Вооза», а також 25 панно з емблемами Богородиці. Серед них — агнець, ковчег, лавр, кедр, пташка з пташенятами, однoріг, схвильоване море, ключ, що відчиняє двері, троянда без шпильок, сонячна колісниця, трон Соломона, запалений світильник, драбина, що сягає неба, розгорнута книга, вежа, місяць, якір, щит, огороджений садок.

На фасаді костьолу домініканок перед брамою стояли зображення двох коронованих зубрів, котрі везуть Ковчег Завіту, за яким ідуть священнослужителі та левіти. Вище розмістили портрет засновниці костьолу княгині Вишневецької та її герб, елементом якого була голова зубра. Верхню частину композиції прикрашав образ Непорочного Зачаття.

Восьма арка, споруджена на передмісті, біля костьолу Марії-Магдалини, мала в декорі погруддя святих Домініканського ордену. Нижче від них — сонм ангелів. Над півкружжям арки — зображення костьолу святої Марії-Магдалини та інших споруд, на фоні яких папа Бенедикт XIV в оточенні кардиналів вручає королеві польському і каштелянові краківському корони та грамоти з привілеями. Там же, біля костьолу, на колонах були емблеми Домініканського ордену — зображення пса, який смолоскипом обпалює земну кулю. Всередині встановили лампи, що запалювалися уночі.

Біля костьолу св. Лазаря була споруджена дев'ята арка. Її прикрашали тріумфальні та військові емблеми, над якими височів образ Діви Марії з її монограмою.

Особливо пишно оздоблено золототканими драпіровками, оксамитовими та кармазиновими тканинами капелу Божого Тіла в Домініканському костьолі. В атріумі капели і на хорах стояли скульптури Геніїв, які тримали картуші та портрети папи Бенедикта XIV, короля Августа III, королеви Марії-Юзефи, князя Льва, його дружини Констанції, благодійника Домініканського монастиря короля Владислава IV, королів Михайла Корибута Вишневецького, Яна Собеського, Станіслава Лєщинського. Ціла портретна галерея прикрашала «кружганки» — коридори по периметру чотирикутного внутрішнього подвір'я монастирського корпусу, також оббиті шпалерами. Тут були портрети ініціаторів і організаторів коронаційних урочистостей, а саме:

1. *Кардинала Альбані — протектора польської католицької церкви.*
2. *Адама Комаровського — примаса Польщі.*
3. *Антоніна Бремонда — генерала Домініканського ордену.*
4. *Юзефа Потоцького.*
5. *Людвики Потоцької.*
6. *Княгині Вишневецької — засновниці Домініканського жіночого монастиря у Львові.*
7. *Клеменса Браницького — гетьмана польного.*
8. *Михайла Радзивілла — великого гетьмана.*
9. *Михайла Масальського — гетьмана польного литовського.*

10. Станіслава Потоцького — воєводи київського.
11. Олександра Чарторийського — воєводи і генерала земель Руських і Подільських.
12. Софії Чарторийської — воєводини руської.
13. Михайла Потоцького — воєводи волинського.
14. Северина Жевуського — воєводи волинського.
15. Вацлава Жевуського — гетьмана польного коронного.
16. Замойського — воєводи люблінського.
17. Антонія Потоцького — воєводи белзького.
18. Станіслава Понятовського — каштеляна краківського.
19. Ігнатія Сапеги — воєводи мстиславського.
20. Петра Браницького — каштеляна брацлавського.
21. Юрія Мнішека — маршалка надвірного коронного.
22. Януша Сангушка — маршалка коронного.
23. Станіслава Коссаковського — каштеляна кам'янецького.
24. Франциска-Салезія Потоцького — кравчого коронного.
25. Михайла Потоцького — старости теребовельського.
26. Йосипа Потоцького — старости щирецького.
27. Йоахима Потоцького — старости львівського.
28. Миколи Потоцького — старости канівського.
29. Євстахія Тарла — старости гошинського.
30. Маріана Потоцького — старости грабовецького.
31. Ігнатія Потоцького — старости коломийського.

Вежі всього міста — ратушна, бернардинська, францисканська, кармелітська, єзуїтська, домініканська, Волоської церкви, фасад костьолу тринітаріїв, Галицька і Краківська брами, всі тріумфальні арки, Домініканська вулиця та багато інших вулиць і будинків були ілюміновані, особливо пишно — кам'яниці волинського і белзького воєвод та окремі будинки міських радників. Як вказано в одному з описів цих урочистостей, увесь Львів здавався «єдиним тріумфом на честь Діви Марії».

Складне і пишне оформлення львівських вулиць і площ пронизувало кілька основних ідей. Об'єднувала декорацію ідея небесного опікунства містом, утілена в місцевому культі Богородиці. Ідея єдности культури місцевої та загальнопольської була втілена у святковому оформленні досить стримано. Не приглушувалося національної єдности західноукраїнських земель: у декоративних композиціях її демонстровано використанням гербів, ілюстрацією окремих моментів історії. Передовсім це стосується зображення князя Льва Галицького, яке фігурувало досить часто.

Водночас виразно наголошувалося, особливо в галереї «чудес» із її образами представників різних народів, ідею Львова як багатонаціонального міста з широкими міжнародними економічними і культурними зв'язками.

В оформленні ратуші й центральної площі Львова підкреслено значущість Львова, виражену в різних інтерпретаціях його гербової емблеми, у зображенні апокаліптичних старців, які алегорично вказували на найвидатніших представників міського патриціату.

Оформлення львівських урочистостей — яскравий приклад поширеної в Україні XVIII ст. алегорично-символічної образности, свідчення того, що в загальній художній культурі того часу вона посідала значне місце.

Павло ЖОЛТОВСЬКИЙ

ЗАБУТИЙ ЛЬВІВСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ АНТОНІЯ ЛЯНГЕ

Мистецька спадщина Львова привертала увагу як польських, так і українських учених ще з кінця минулого століття. І все ж художнє життя початку та першої половини XIX ст. залишається недостатньо вивченим[1]*. Складні соціально-політичні процеси суспільного життя середини XX ст. призвели до того, що велика кількість пам'яток образотворчого мистецтва згаданого періоду, зосереджених у музейних збірках Львова та інших міст, пройшла повз увагу дослідників. Тому першорядного значення набуває публікація невідомих або маловідомих у науковій літературі творів тогочасних львівських художників.*

Характерним явищем художнього життя Львова з кінця XVIII ст. була розгорнута діяльність митців різної національности, здебільшого представників віденської школи, що приїжджали тимчасово або залишалися у Львові на постійно.

*Місцева художня традиція, що базувалася на цеховому мистецтві й була тісно пов'язана з попереднім бароковим та пізньобароковим етапом розвитку мистецької культури міста, на початку XIX ст. вже не відповідала новим естетичним вимогам. Поступовий занепад, а згодом і розпуск львівського цеху (1780), брак у місті навчального художнього закладу призвели до послаблення місцевої традиції *.*

За цих умов творча й педагогічна діяльність деяких іноземних майстрів вияви-

---

[1] Перші спроби звернути увагу на творчість художників, що тоді працювали у Львові, пов'язані з улаштуванням на початку нашого століття трьох виставок. Див.: Bachowski M., Treter M. Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie.— Lwów, 1912; Zarewicz St. Katałog wystawy starych mistrzów Lwowskich.— Lwów, 1925; Güttler J. Sto lat malarstwa lwowskiego (1790—1890).— Lwów, 1937. Одними з перших до відтворення образу минулої епохи звернулися М. Голубець (H[olubec] M. Wystawa starych mistrzów Lwowa // Wiadomości konserwatorskie.— Lwów, 1924.— Połr. 1, № 3; його ж. Галицьке малярство.— Львів, 1926) та М. Опалек (Opałek M. Obrazki z przeszłości Lwowa.— Lwów, 1931; ejusd. Zapomniane palety.— Lwów, 1936). З новішої літератури див.: Opałek M. Litografia lwowska (1822—1860).— Wrocław; Kraków, 1958; Wojciak M. Ałojzy Reichan (1807—1860) // Rocznik sztuki sląskiej.— Wrocław, 1959.— Т. 1; Domanski M. Ze studiów nad malarstwem lwowskim w XIX w. Franciszek Tepa i jego krąg.— Lublin, 1985; Крвавич Д., Стельмащук Г. Український народний одяг XVIII—початку XIX ст. в акварелях Ю. Глоговського.— К., 1988. Зацікавлення цією темою продемонструвала виставка 1988 р. у Львові — вона привернула увагу до низки нових проблем (див.: Побутовий портрет у Львові в першій половині XIX ст.: Каталог виставки /Упоряд. С. Стець.— Львів, 1988). Це стосується і виставки «Львів за часів М. Шашкевича», відкритої у Львівській картинній галереї під час підготовки статті до друку (автор експозиції — С. Малець).

* Передусім її дотримувано в портретному жанрі, де останніми значними живописцями, творчість яких завершує XVIII ст. й перекидає місток у наступну епоху, були Лука Долинський (бл. 1745—1824) та Євстахій Білявський (1740—1804).

лася корисною, насамперед для формування нових місцевих кадрів, сприяла переборенню вузьких локальних меж художнього процесу, зближенню з провідними на той час європейськими школами. Наслідком цього є активний розвиток деяких жанрів малярства, раніше малознаних на львівському грунті. Серед них починає особливо виділятися пейзаж, хоча йому доводиться утверджувати свої позиції в умовах тяжіння до традиційної, ієрархічної системи жанрів [2].

Серед львівських художників першої половини XIX ст., котрі заслуговують на особливу увагу, треба назвати Антонія Лянге (бл. 1774—1842), «патріарха львівського пейзажу» (М. Голубець), діяльність якого спричинилася до розитку цього жанру не тільки у Львові, а й у Галичині [3].

А. Лянге повністю присвятив себе пейзажу, що виділяє його на тогочасному мистецькому тлі Львова, де провідним був портретний жанр [4].

Син актора віденського придворного театру, А. Лянге пройшов професійну підготовку у відомого австрійського пейзажиста Лоренца Шонбергера (1768—1846). Це наклало відбиток на подальшу творчість художника, надавши їй стильових ознак віденської школи з властивими для останньої рисами поетичної ідеалізації у трактуванні пейзажів.

Потрапивши у 1810 р. до Львова (за даними М. Голубця, на запрошення Станіслава (?) Скарбека) [5], *А. Лянге багато років працює художником при львівському театрі, має пошану й визнання публіки, стає помітною постаттю місцевого культурного середовища* [6].

---

[2] Див.: Morawski S. Uwagi nad wystawą obrazów malarzy krajowych we Lwowie roku 1847 // Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.— Lwów, 1847.— T. 2.— S. 202: «...System w całym świecie przyjęty nad którego prawdziwoscią rozszerza się tu nie będę jest: obrazy religijne, religijno-historyczne, obrazy historyczne, rodzajowe, czyli sceny życia prywatnego, allegorye, mythys, studia, portrety, zwierzęta, widoki i kwiaty, arhitektura i sprzęty».

[3] H[olubec] M. Wystawa...— S. 86—87; Затенацький Я., Катрушенко І., Крановський Я. Станковий живопис першої половини XIX століття // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1969.— Т. IV, част. 1.— С. 147; Батіг М., В'юник А., Затенацький Я. Графіка // Там же.— С. 239. Досі остаточно не усунено плутанину в атрибуції деяких творів Антонія Лянге і його однофамільця Антонія Лянга (Lang), котрий на запрошення Владислава Колишки приїздив із Дрездена до Києва як учитель малювання його дружини, у 1854—1857 рр. викладав малюнок в Інституті шляхетних дівчат, також співпрацював із літографськими майстернями в Києві й Одесі. Йому приписують кілька рисунків та акварелей, які донедавна вважалися творами «львівського» А. Лянге (див.: Polanowska J. Lang Antoni // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (далі — SAP).— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1986.— T. 4.— S. 435).

[4] Становленню пейзажного живопису у Львові передувала, починаючи ще з кінця XVIII ст., малодосліджена на сьогодні діяльність групи майстрів, серед яких були численні заїжджі та місцеві аматори, урядовці, архітектори, службовці, вчителі малювання. Про життя і творчість цих людей майже нічого не відомо, проте збереглися окремі твори, частина яких перебуває у збірках Львівського історичного музею, у відділі мистецтва Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника та у збірці Наукової бібліотеки у Вроцлаві (див.: Львів у колекції графіки: Анотований каталог Львівського історичного музею / Упоряд. І. О. Свєшнікова.— Львів, 1960; Каталог гравюр XVII—XX ст. з фондів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника АН України / Упоряд. С. П. Костюк.— К., 1989; Grońska M., Ochońska M. Zbiory Pawlikowskich // Katałog rysunków w zbiorach biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.— T. 1.— Wrocław, 1960). Художній рівень цієї продукції (пейзажні та архітектурні малюнки переважно олівцем, пером, аквареллю, гуашшю), неоднаковий, і все ж вона є частиною міської культури Львова XIX ст.

[5] H[ołubec] M. Wystawa...— S. 86.

[6] Opałek M. Zapomniane palety.— S. 10—11. Із 1832 р. А. Лянге — член створеного цього ж року Наукового товариства при закладі імені Оссолінських у Львові (SAP.— T. 4.— S. 436). Художник виступав іноді й у ролі реставратора — відомо, що він реставрував, зокрема, картину австрійського художника доби бароко Мартіно Альтомонте «Св. Рох зцілює зачумлених» (Gazeta Lwowska — 1839).

На сьогодні немає відомостей про станкові живописні чи графічні твори художника, виконані від часу приїзду до Львова і до кінця другого десятиріччя XIX ст. Мабуть, найранішими з відомого доробку художника можна вважати рисунки, на основі яких створено літографії у серійному виданні краєвидів Галичини, перший зошит котрого вийшов 1823 р.[7] *Ця серія, а також співробітництво з відомою літографією Піллерів у виданні інших альбомів і окремих літографованих аркушів із зображенням різних місцевостей Галичини, Волині, Великопольщі неабияк сприяли популярності А. Лянге як майстра пейзажу*[8].

У доробку художника є також твори, виконані олією, гуашшю, акварелью — переважно пейзажної тематики з уведенням стафажних побутових сцен[9]. *Крім краєвидів конкретних місцевостей, А. Лянге належать численні так звані ідеальні ландшафти різного ступеня класичного чи романтичного забарвлення*[10].

За життя художника знавці віддавали належне його майстерності й талантові, однак матеріальний стан не давав змоги йому повністю присвятити себе малярству. Справжній попит — як на батьківщині, так і за кордоном — на твори А. Лянге виник лише після його смерти[11].

Творчий доробок художника розпорошений по музейних збірках України, Росії, Польщі, приватних колекціях. Його дослідження ускладнює й те, що частину творів важко ідентифікувати, оскільки у старих джерелах їх часто подавано з абстрактною назвою «Пейзаж» — без визначення його характеру, без розмірів і дати створення[12]. *Місцезнаходження багатьох творів залишається невідомим. Проте ретельніше вивчення музейних збірок та творчости А. Лянге, безперечно, дасть можливість ідентифікувати окремі твори художника.*

Так, у збірці Львівської картинної галереї зберігається картина під назвою «Міський пейзаж», що надійшла з Львівського історичного музею в 1969 р. як твір невідомого художника[13]. *Проте з першого погляду можна встановити, що на задньому плані зображено панораму Львова з південного боку. Вирізняється характерний силует Високого Замку, зліва — собору св. Юра, ближче до центру — костьолу Марії-Магдалини. На другому плані — відомий в історії міста минулого*

---

[7] Zbiór najpiękniejszych i najinteresowniejszych okolic w Galicji. Усього видання містило 35 літографій. Перший зошит мав чотири аркуші, з них три — краєвиди Львова (Rozmaitości (Lwów).— 1823.— N 69.— S. 552).

[8] За участю А. Лянге з літографії Піллерів вийшли такі видання: Zbiór widoków celniejszych ogrodów w Polsce.— 1825—1827 rr.; Galicja w obrazach, czyli galeria litografowanych okolic i najznakomitszych zabytków w Galicji.— 1837—1838 rr. У неповному комплекті вони зберігаються у відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.

[9] З літератури відомо про один живописний твір на релігійну тему — «Мадонна», котрий був експонований на першій художній виставці у Львові в 1837 р. (Katalog der von Mechreren Menschenfeuden zum vortheile des Taubstumen-Institutes im Nordflügel des Rathhausgebäudes zusamengestellten Gemälde.— Lemberg, 1837.— N 8), та «Інтер'єр костьолу» з картини (?) К. Швейкарта, експонований на виставці 1847 р. (Spis obrazów, zebranych na wystawie publiczną przez przyjaciół ludzkości, na korzyść Instytutu Ubogich.— Lwów, 1847.— S. 7, N 90).

[10] Прикладом таких ідеальних пейзажів є роботи зі збірки Львівської картинної галереї: «Краєвид з рибалками», інв. № Ж-145; «На березі затоки», інв. № Ж-6271.

[11] Rozmaitości.— 1838.— N 29.— S. 230; M o r a w s k i S. Uwagi...— S. 221; G r a b o w s k i M. Artykuly literackie, krytyczne, artystyczne.— Warszawa, 1849.— S. 165; S c h n u r-P e p ł o w s k i St. Obrazy z przeszłości Galicji i Krakowa. 1772—1858.— Lwów, 1896.— Cz. 2.— S. 232.

[12] Так, на виставці 1837 р. у Львові серед одинадцяти експонованих пейзажів А. Лянге лише два було подано з назвами конкретних місцевостей, а на виставці 1847 р. серед 57 полотен — п'ять.

[13] Інв. № Ж-4314; полотно, олія, 57,5×86. З цією ж атрибуцією картину експонували на виставці у Львові 1988 р. (див.: Побутовий портрет...— С. 20, № 88).

століття Пелчинський став із військовим плавальним басейном, який заклав 1820 р. генерал кавалерії граф Ян-Кароль Фреснель [14]. На протилежному березі ставу — гора Вроновських, пізніше, у 1855—1857 рр., на ній було побудовано Цитадель. Через гору до міста вела найближча дорога, через яку перекинули побудований військовими міст у вигляді тріумфальних воріт із скульптурами лежачих левів обабіч. Із правого боку картини — одноповерховий будинок папірні видавців Піллерів, закладеної тут перед 1783 р. *

Основою для нас в ідентифікації зображення стала репродукція з літографії (без зазначення автора) у книжці Ф. Яворського. Ця репродукція, крім окремих деталей, повторює композицію нашої картини [15]. Ближче роздивитися архітектуру будинку плавального басейну дають можливість літографія К. Ауера [16], а також рисунки невідомого автора, що зберігаються в відділі мистецтв Львівської наукової бібліотеки [17].

За стилістичними ознаками картина має багато спільного з живописною манерою підписаних полотен художника, що зберігаються у збірці галереї, зокрема найбільш раннього — «Пейзаж», датованого 1827 р. [18] Це простежується, зокрема, у прийомах трактування землі й дерев, стафажних постатей, у загальному холоднуватому колориті з домінантою насичених зеленавих і коричневих кольорів переднього плану, золотистих і сіро-фіолетових — заднього, у підсвітленні горизонту, як при сході чи заході сонця.

До 1939 р. картина зберігала правильну назву й авторство А. Лянге, про що свідчать згадка в путівнику по експозиції Історичного музею міста Львова 1936 р. та запис у довоєнній інвентарній книзі [19]. Паспортні дані картина втратила, очевидно, при відомій «реорганізації» львівських музеїв після 1939 р.

У переліку творів, що були експоновані на виставці 1847 р. у Львові, згадано картину А. Лянге «Плавальний басейн у Львові», власником якої, як зазначено в каталозі, був «губернський радник й бургомістр Львова Фестенбург» [20]. На підрамнику нашої картини зберігся давній напис: «Lang...» та «Festenburg», що дає підстави ідентифікувати картину з тією, яка експонувалася 1847 р.

Застереження викликає подане в інвентарній книзі музею і в путівнику 1936 р. датування картини близько 1835 р. Погодитися з цією датою не можна, виходячи хоча б з одягу жіночої та чоловічої постатей на передньому плані. Така мода, характерна

---

[14] Тривалий час басейн на Пелчинському ставі був улюбленим місцем розваг львів'ян. Докладніше про це див.: Galicja w obrazach...— S. 2; J a w o r s k i F r. Lwów stary i wczorajszy.— Lwów, 1910.— S. 420—428; C h o ł o d e c k i B i a ł y n i a J. J. B. Ch. Fresnel et Curel de Henequin // Gazeta Lwowska.— 1921.— N 62.

* Зверненням уваги на цей факт завдячуємо Б. Мельникові; інформацію про початок діяльности папірні надав О. Мацюк.

[15] J a w o r s k i F r. Lwów stary...— S. 423, il. На жаль, оригіналу репродукції не вдалося знайти. Однак із літератури відомо, що А. Лянге робив літографію із зображенням військового плавального басейну на Пелчинському ставі (O p a ł e k M. Litografia lwowska...— S. 70).

[16] Репродукована у виданні: Galicja w obrazach... Див. також: Каталог гравюр...— С. 9, № 35; с. 13, № 68, іл. 35.

[17] Інв. № 1043, 1044; перо, чорнило, 8,5×17. Під зображенням напис: rys. 1836. Szkoła pływania nad stawem Pelczyńskim we Lwowie (див.: Каталог гравюр...— С. 7, № 25, 26). За допомогу в ознайомленні зі збіркою висловлюємо подяку завідувачеві відділу бібліотеки С. Костюкові.

[18] Інв. № Ж-3937; полотно, олія, 54×75. Зліва внизу: A. Lange 1827.

[19] C h a r e w i c z o w a L. Muzeum Historyczne miasta Lwowa: Przewodnik.— Lwów, 1936.— S. 66; Inwentarz Muzeum Historycznego miasta Lwowa.— Cz. 2.— S. 84, № 22: «Oryginał Langiego około r. 1835». Картина надійшла від Ціхоцького.

[20] Spis obrazów...— S. 14, № 181.

для так званого періоду реставрації, була поширена [redacted] Європі від 1815 до середини 20-х рр. минулого століття, оскільки вже у другій їх половині одяг, особливо жіночий, набуває виразних змін у силуеті, характерних для моди бідермайєру [21]*. Ці зміни можна побачити, порівнюючи одяг персонажів на літографіях А. Лянге 1820-х рр. і К. Ауера — 1830-х рр.* [22]

Крім того, із зарисовок ставу 1836 р. видно, що [redacted] середині 1830-х рр. він, як і плавальний басейн, був досить занедбаний [23]*. Із передмови до видання краєвидів Галичини, який вийшов [redacted] 1837—1838 рр., відомо, що коштом міста та військових став було розчищено, [redacted] басейн поновлено, після чого Пелчинський став набув вигляду, який подано на літографії К. Ауера з цього ж видання* [24]*.*

Отже, картину треба датувати початком 1820-х рр.— найближчими роками після того, як було засновано плавальний басейн. Пейзаж А. Лянге, у такому разі, є одним із найбільш ранніх відомих на сьогодні живописних зображень Львова XIX ст. і найранішим зразком живописної творчости художника [25]*.*

Картина є характерним прикладом жанру ведути, поширеного ще у XVIII ст. У перші десятиріччя XIX ст. ведута стає модною, і, зберігаючи протягом певного часу формальні традиції попереднього століття, набуває нового змісту. Докладне, майже документальне зображення краєвидів зі стафажем як «портрета» певної місцевости, паралельно з аналогічним явищем у портретному жанрі, у якому можна зауважити підвищену увагу до фіксації фізіономічних рис, свідчить про появу нових тенденцій, пов'язаних із загальною демократизацією мистецтва [26]*. Ці тенденції несли [redacted] собі початок реалістичної концепції, що сприяло утвердженню національного пейзажу, передовсім у країнах Східної Європи, які тривалий час були на периферії загальноєвропейського розвитку мистецтва. У цих країнах становлення пейзажного жанру збігається з пробудженням зацікавлення краєзнавством, історичним минулим рідного краю, його природною та етнічною своєрідністю.*

Проявом цього в мистецтві Львова й була діяльність А. Лянге, котрий одним із перших серед львівських художників прагнув відтворити своєрідну поезію окремих місцевостей Східної та Західної Галичини, зумів, за словами Вінценти Поля, «гли-

---

[21] Див.: Banach A. O modzie XIX wieku.— Warszawa, 1957.

[22] Одним із характерних прикладів може бути літографія А. Лянге «Widok Domu we wsi w Rudnikach w Cyrkule Przemyskim» із видання 1823 р. (Zbior... ocolic w Galicji) і повторення цього ж краєвиду [redacted] рисунка А. Лянге у літографії для видання альбому в 1837—1838 рр., де К. Ауер змінив лише стафажні постаті, «одягнувши» їх відповідно до нової моди (Galicja w obrazach...).

[23] Див. посилання 17.

[24] Galicja w obrazach...— S. 2.

[25] На початку минулого століття зображення Львова набули поширення переважно у графіці (див. посилання 4). Серед живописних зображень міста першої половини XIX ст. у музейних колекціях Львова зберігаються картини невідомих художників: «Ярмарок біля собору св. Юра» (Національний музей у Львові), «Фантастична панорама Львова», «Фрагмент міста Львова» (обидві — у збірці Історичного музею). У творчості А. Лянге зображення Львова відомі в літографіях «Погулянка», «Цетнерівка» (Zbiór... okolic w Galicji), двох панорамних видів Львова та акварелі «Львів з боку кармелітських валів» (див.: Каталог гравюр...— С. 6, № 14, іл.; № 18, іл.; С. 7, № 23 (монограміст *A. L.*).

[26] Для характеристики цих тенденцій в образотворчому мистецтві Львова, що відповідали естетичним потребам і смакам ширших кіл, у стилістичному плані найбільш відповідним визначенням вважаємо термін «бідермайєр». Перший, хто застосував цей термін до певних проявів у культурі Львова 1815—1848 рр., був М. Опалек (Opałek M. Gdy Alkar kochał Emilie. Obrazki z epoki bidermeirowskiej.— Lwów, 1924). Бідермайєр у Львові не був однорідним явищем. Він часто використовував образотворчі засоби як класицизму, так і романтизму, однак відрізнявся від першого і від другого, як і від зрілого реалізму середини та другої поло[redacted] XIX ст.

боко зрозуміти таємницю її подиху» [27]*. Це розуміння, згідно з тогочасною естетикою, полягало у вмінні передати найхарактерніше у вибраному мотиві, введенні типізованих постатей у відповідному одязі, у споглядальному характері композиції. Заслугою Лянге слід вважати і його колористичні досягнення, які були відзначені критикою* [28]*. Про зростання малярської майстерности художника свідчать пізніші його твори, серед яких сучасники вирізняли, зокрема, «Замок в Олеську»* [29]*, хоча ця картина, як і, очевидно, парна до неї — «Замок в Підгірцях»* [30]*, була створена напевно, не з натури, а за більш ранніми ескізами чи рисунками і композиційно повторює однойменні літографії з серійних альбомів* [31]*.*

«Пелчинський став у Львові» в порівнянні з пізнішими творами художника дає можливість побачити еволюцію пейзажного жанру у Львові — від панорамних топографічних зображень до картин, у яких завважуємо ширше зацікавлення природою та історією краю, колористичними проблемами. Це зацікавлення вело до утвердження позицій жанру в першій половині XIX ст.

Творча діяльність А. Лянге чекає на подальше опрацьовування. Ця стаття порушує питання про потребу вивчати та публікувати твори А. Лянге, а також сучасних йому львівських художників, які своєю творчістю закладали основи мистецької школи у Львові XIX ст.

Галина ДЕРГАЧОВА

---

[27] Rastawiecki E. Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających.— Warszawa, 1950.— T. 1.— S. 257.

[28] Morawski S. Uwagi nad wystawą...— S. 221; Grabowski M. Artykułe literackie...— S. 165—166; H[ołubec] M. Wystawa...— S. 86—87.

[29] Morawski S. Uwagi...— S. 221; Prek K. Czasy i ludzie.— Wrocław, 1959.— S. 311. Картина зберігається у Львівському історичному музеї (інв. № Ж-1524; полотно, олія, 58×77. Справа внизу: «A. Lange / 1839». Експонувалася на виставках у Львові в 1847 р. (Spis obrazów...— S. 6, N 89) та у 1988 р. (Побутовий портрет...— С. 11, № 29, іл.)

[30] Зберігається у Львівському історичному музеї (інв. № Ж-1525; полотно, олія, 58×77. Зліва внизу: «A. Lange / 1839». Експонувалася на виставці у 1988 р. (Побутовий портрет...— С. 11, № 30, іл.)

[31] Див.: «Zamek w Podgorcach» (Zbiór... okolic w Galicji); «Zamek w Olesko» (Galicja w obrazach...).

СТАТУТ І ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ ТОВАРИСТВА ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ У ЛЬВОВІ

В архівах і в рукописних відділах бібліотек України, Польщі, Росії, Австрії, Чехії та інших країн зберігається чимало унікальних писемних пам'яток, які розповідають про культурологічну, літературну та видавничу діяльність різних українських товариств, об'єднань, гуртків. Досить повно під цим оглядом представлені кінець XIX — перші десятиріччя XX ст., на які припадає, зокрема, діяльність таких об'єднань, як Товариство для розвою руської штуки, Союз співацьких і музичних товариств, «Боян», «Руський цитрист», «Бандурист», та інших.

Створення Товариства прихильників української літератури, науки та штуки у Львові пов'язане із загальним поступом українства на початку XX ст. На тлі активізації суспільно-політичного руху, освітнього процесу і певних наукових здобутків (насамперед Наукового товариства імени Шевченка в гуманітарних та суспільствознавчих галузях) мистецьке життя справляло враження не досить організованого, в окремих ланках, якщо порівнювати з іншими слов'янськими народами,— навіть відсталого. Поступова інтелігенція по обидва боки Збруча добре розуміла, що українська суспільність не зможе далі гармонійно розвиватися, якщо не запрацюють належно всі національні структури (пор. міркування про це у творах та листуванні І. Франка, М. Грушевського, раніше — О. Кониського та інших). Тільки заповнивши наявні прогалини, можна буде також позбутися дошкульної для українства «духовної парафіяльности» (І. Франко).

Місце організатора руху, який мав би на меті такі завдання, у Західній Україні нарівні з іншими організаціями належало зайняти Товариствові прихильників української літератури, науки і штуки у Львові. Трибуною і виразником його ініціатив мали стати «Літературно-науковий вістник» і «Артистичний вістник». Іван Труш, секретар Товариства, писав: «Щодо [...] задач на полі штуки, то Товариство буде своїми публікаціями познайомлювати цивілізований світ із продуктами української, передовсім народної, артистичної творчости, а «Артистичний вістник» буде головно популяризувати серед нашої суспільности се, що витворено в Европі» [1].

Тож як було створено Товариство, які його структура, членство, завдання?

Як організація воно певною мірою спиралося на засади Товариства для розвою руської штуки (засноване 1898 р.), яке на початку XX ст. занепало. Дехто з дослідників навіть уважає його прямим спадкоємцем Товариства для розвою руської штуки. Але це не зовсім так. Завдання і спрямування діяльности Товариства при-

---

[1] Центральний державний історичний архів України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові), ф. 309, оп. 1, спр. 224, арк. 31.

хильників... були значно ширші. Воно не ставило собі за мету забезпечувати працею митців як Товариство для розвою руської штуки. Фундаторам Товариства йшлося передовсім про розвиток і визнання українського малярства й ужиткового мистецтва через популяризацію творчости митців. Його діяльність грунтувалася на загальнокультурологічних принципах, які випливали з контексту громадсько-політичних процесів в Україні.

У Статуті Товариства його завдання окреслено так: «Товариство має задачею причинитись до розвою української літератури, науки і штуки. До сеї цілі мають служити: видання видань періодичних і неперіодичних власних чи підпирання тих, які провадяться за аналогічними цілями иньшими інституціями чи поодинокими особами, урядження або підпирання відчитів, вистав і представлень, розписування конкурсів, признавання премій і запомог».

Засновано Товариство 15 лютого 1904 р. Його фундатори М. Грушевський, І. Франко, І. Макух, І. Труш, М. Грушевська, В. Гнатюк, С. Томашівський. Членами Товариства могли бути особи «української народности, які показали прихильність до розвою української літератури, науки і штуки». Усіма справами відав («веде і заступає») Виділ (Президія), до якого входили голова і чотири виділових, обрані Загальним збором на три роки.

Майновою основою Товариства були добровільні внески членів і грошові дарунки, прибутки з видань та вистав.

Діяльність Товариства тісно пов'язана з НТШ у Львові. І не тільки тому, що до праці в них були заангажовані ті самі особи. У Статуті мовиться: «Коли б Товариство перестало існувати не рішивши [питання] про своє майно, то все воно переходить на Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, але з тим, щоб се Товариство безпроволочно постаралось зав'язати нове Товариство прихильників української літератури, науки і штуки й передало йому майно Товариства». Співпрацювали обидва Товариства і в конкретних заходах, пов'язаних з видавничою справою, фінансовими операціями тощо. Здається, не буде помилки, якщо сказати, що й ідея створення Товариства належала НТШ.

На «засіданні основателів» головою Товариства обрано М. Грушевського, членами Виділу — І. Франка, І. Труша, В. Гнатюка, М. Грушевську; членами Контрольної комісії — І. Макуха та С. Томашівського. На першому робочому засіданні заступником голови обрано І. Франка, секретарем І. Труша, а скарбником — М. Грушевську.

У цьому складі управа Товариства працювала тривалий час. Зміни зайшли аж у 1908 р.— замість І. Труша на секретаря покликано І. Джиджору, у 1911 р. заступником голови став М. Мочульський, у Контрольну комісію обрали В. Гнатюка, скарбником — І. Кревецького. На тому ж першому засіданні Товариства обрано членами Дениса Коренця, Олену Гнатюкову, Аріадну Труш, Євгена Чикаленка, Володимира Леонтовича, Миколу Аркаса, Василя Семиренка, Івана Нечуя-Левицького, Павла Житецького, Фотія Красицького, Федора Балавенського, Василя Шкрібляка, Миколу Шкрібляка.

Виділ Товариства на засідання збирався нерегулярно. Перерви між засіданнями тривали понад півроку. Очевидно, збори скликали, коли в цьому була нагальна потреба. Перші звітні збори відбулися через чотири роки після установчих. Протягом десяти років діяльности Товариства загальна кількість членів становила 35—36 осіб, але персонально склад змінювався (див. протоколи від 26 травня 1911 р., 31 травня 1913 р., 22 травня 1914 р.).

У Державному архіві Львівської области зберігається архів Товариства (ф. 298, оп. 1, спр. 1—8). Він невеликий (гадаємо, дійшов до наших днів не повністю), але

це єдине джерело, крім окремих інформативних матеріалів у пресі [2], що проливає світло на діяльність Товариства. У складі архіву — документи, які визначали діяльність Товариства, і діловодні матеріали. Це, насамперед, Статут Товариства (спр. 1—2, три примірники, один з яких правлений рукою І. Труша), зошит протоколів загальних, у тому числі установчих, зборів та засідань Виділу. Збереглися з невеликими пропусками протоколи за всі десять років існування Товариства — від 15 лютого 1904 р. (установчі збори) до 22 травня 1914 р. (останнє засідання). Цих протоколів 25 (разом з ненумерованими протоколами установчих і загальних зборів). Дев'ять протоколів писано рукою І. Труша, два М. Мочульського, тринадцять — І. Джиджори. Один протокол, радше порядок денний на окремому аркушику паперу (з датою «29 лютого 1907 р.»), писаний рукою В. Гнатюка. Разом з ним виявлено чернетки протоколів загальних зборів Товариства та засідань Виділу (спр. 4).

Серед матеріалів архіву Товариства збереглося також листування. Воно стосується приїзду чи відмови приїхати на збори членів Товариства з-поза Львова, грошових допомог, вибуття з членства тощо (листи Яр. Калитовського, 1904 р.; І. Труша, 1904 р.; В. Леонтовича, 1914 р.; П. Стебельського, 1914 р.; Є. Чикаленка, 1914 р., спр. 5). Дійшли до наших днів листи Крайової ради намісництва у Львові з проханням інформувати Крайову президію про діяльність Товариства (1905 р., спр. 6), Київського літературно-артистичного товариства з нагадуванням про участь у ювілеї 35-ліття літературної діяльности Івана Нечуя-Левицького (1904 р., спр. 6), видавництва «Руська письменність» (там же), Юліяна Романчука у справі підготовки до видання творів Марка Вовчка (спр. 6).

Привертають увагу чернетки списків членів Товариства (спр. 4, арк. 5—6), список викладачів, яких воно запросило читати лекції на всеукраїнських Вищих літніх (вакаційних) курсах молоді у Львові 1904 р., різні поквитування та розрахунки за цей захід. Цікаві матеріали, які стосуються поточної діяльности Товариства, наприклад, рахунки друкарень і т. ін. (спр. 8)

Певна річ, найбільш інформативні протоколи зборів та засідань Виділу Товариства. Відомо, що саме в таких документах повніше, ніж в інших джерелах діловодної документації відображено впорядковану за хронологією діяльність будь-якої організації, об'єднання (згадаймо наукову вагу протоколів НТШ, Товариства «Просвіта», засідань відділів ВУАН у 1920-х рр.). Вони часом єдині документальні свідчення про поточну працю організацій, товариств. До таких унікальних свідчень належать і протоколи Товариства.

Хронологічно першою більшою подією, про яку йдеться у протоколах, була організація «Вистави української штуки і українського артистичного промислу». Готували її протягом 1904 р., а відкрили для огляду восени 1905 р. Виставку Товариство організувало під егідою НТШ, яке надало йому фінансову підтримку, брало участь у плануванні та розгортанні експозиції, призначило певну суму на «закупівлю образів». Відомі ухвали про придбання Товариством творів Миколи Шкрібляка. Головним організатором виставки був І. Труш (він неодноразово повідомляв Товариство про перебіг її підготовки). До відкриття виставки планувалося виготовити спеціальну медаль (замовлену в паризькій фірмі Беранже) із зображенням на аверсі голови Т. Шевченка та лавровою гілкою і написом «ЛІТЕРАТУРА, НАУКА, ШТУКА» на реверсі. Від Товариства було визначене журі з чотирьох осіб (почесним

---

[2] Повідомлення у газеті «Діло», статті в «Літературно-науковому віснику» та «Артистичному віснику» — про Товариство писали згадані І. Труш, В. Гнатюк (ЦДІА України у Львові, ф. 309, оп. 1, спр. 2275, арк. 46, 50, 53, 55; ф. 401, спр. 4, арк. 86), І. Франко (Франко І. Твори: У 50 т.— К., 1978.— Т. 12.— С. 8; К., 1986.— Т. 50.— С. 239).

його членом обрано українського мецената, організатора Подільського музею у селі Вікні Володислава Федоровича).

Протоколи містять відомості про нагороди народним умільцям — Шкріблякам та М. Мегеденюкові, винаймання приміщення та інші справи, пов'язані з влаштуванням експозиції.

Відкрита 1905 р., вистава мала широкий розголос у Галичині та поза її межами. І. Труш так пояснював успіх виставки: «[..] На творчість наших артистів [...] зложилося три школи, а то: краківська і петербурзька, но і яворівська, кожна з них була репрезентована найліпшими силами, можна, отже, було порівнювати їх вартости на тепер, а до певної міри і на будуче [...]. Котра з сих трьох «шкіл» показалася якнайсильніше трудно означити, мені здається, що яворівська». Далі він підкреслив значення Краківської Академії мистецтв «за відповіднішу, як образуючий інститут для українців», відзначив важливість виставки та поділився задумами улаштувати таку ж у Відні. Підсумовуючи, І. Труш зауважив: «Уряджуючи отсю виставку, дало Товариство прихильників української літератури, науки і штуки спромогу українським артистам виступати публично як окрема група [...]. Глядач, якому не чужий всесвітній поступ у штуці, міг сконстатувати з задоволенням сей факт, що наша вистава не була подібна до [...] вистав, які дотепер уряджувано у Львові, а своїм змістом та технікою творів уже зближена, правда не до найліпших, все ж таки до інтересніших вистав в Европі» [3].

Із протоколів довідуємося про загальноосвітнє спрямування діяльности Товариства. 4 червня 1904 р. на пропозицію Є. Чикаленка і за його фінансової підтримки Виділ постановив улаштувати всеукраїнські наукові курси (вакаційні) для молоді у Львові (Товариство, за співучастю НТШ, було безпосереднім організатором курсів). Урядження курсів було якоюсь мірою виразом протесту проти ігнорування австро-угорськими властями спроб відкрити вищі національні навчальні заклади з відповідною програмою (заходи НТШ 1901—1903 рр. Згадаймо хоч би організацію Історично-філософічною секцією у 1903 р. навчального курсу з археології).

Керував всеукраїнськими науковими курсами 1904 р. спеціально обраний комітет у складі М. Грушевського (голова), І. Франка (заступник голови), І. Труша (секретар), М. Грушевської (скарбник), В. Гнатюка (заступник секретаря). У вступній лекції М. Грушевського уточнялося, що метою курсів було «дати можливість нашим землякам із Росії, позбавленим вповні національної школи, прослухати систематичні курси в українсько-руській мові з найважнійших суспільних дисциплін; дати ряд курсів із деяких наук, не заступлених у програмах тутешніх висших шкіл, а дуже важних з нашого національного становища і помогти приготовленню наукових курсів у тих галузях українознавства, в яких таких курсів іще нема і вкінці — дати поле новим науковим силам для приготовлення для академічної діяльности...» [4]. *Заняття відбувалися з 23 червня по 27 липня 1904 р. На курсах викладали І. Брик, Ф. Вовк, М. Ганкевич, М. Грушевський, І. Раковський, К. Студинський, С. Томашівський, І. Франко. Протоколи інформують також про оплату курсів і гонорари викладачам (М. Грушевський і К. Студинський від них відмовилися).*

Діяльність Товариства мала і загальнокультурологічний аспект. Ушановувано членів Товариства — визначних діячів української культури і літератури. Ювілей-

[3] Труш І. Вистава українських артистів // Артистичний вістник.— 1905.— № 5.— С. 61—62.

[4] Грушевський М. [Вступна стаття] // Українсько-руські наукові курси вакаційні 1904 р., уряджені у Львові Товариством прихильників української літератури, науки і штуки.— Львів, 1904.— С. 6.

ні адреси, поздоровчі телеграми і листи було надіслано І. Нечую-Левицькому, М. Лисенкові, М. Заньковецькій та іншим. Товариство віддало останню шану померлим діячам науки і культури В. Антоновичеві, П. Житецькому, М. Комарову, М. Кропивницькому.

Багато уваги приділяло Товариство виданню наукової та художньої літератури. Воно надсилало пропозиції своїм членам про можливість видання їхніх творів (О. Олесь, Леся Українка, О. Левицький та інші), приймало замовлення, схвалювало або відхиляло пропоновані для друку книжки (часом зверталося з проханням приспішити здачу обіцяних рукописів). Деякі книжки, про які йдеться у протоколах, побачили світ, інші з різних причин, незважаючи на ухвали Виділу, не були надруковані. Так, 1904 р. ухвалено видати «Курс української літератури» І. Франка, проте книжка не з'явилася друком; 1905 р. виник задум підготувати і видати «Практичний підручник української мови», але здійснений він не був. Друк деяких видань, як, наприклад, «Лекцій В. Антоновича», не закінчено. Побачили світ художні твори Марка Вовчка, В. Леонтовича, Г. Чупринки, О. Левицького, переклади творів іноземних авторів — А. Шніцлера, А. Доде та інших. Товариство переважно замовляло друкування книжок у Києві. Київські художники М. Бойчук, І. Бурачок, М. Касперович, В. Кричевський оформляли (або мали оформляти) титульні сторінки видань, виконували так звані «вінієти». Відомо також, що Товариство мало намір видати «серію артистичних кореспонденційних карток». У цій справі воно окремо зверталося до В. Кричевського і М. Бойчука. Протоколи також містять інформацію про фінансові справи, пов'язані з публікацією книжок (у планах проходив також «Артистичний вістник»), про кредити авторам під видання, гроші від продажу книжок Товариства у книгарні НТШ.

Нарівні з іншими матеріалами архіву Товариства протоколи досить повно насвітлюють його внутрішнє життя — склад і зміни у Виділі, питання діловодства, пропозиції (еляборати) членів Товариства, загальне фінансування і щорічний стан каси, відомості про місцезнаходження Товариства (у 1914 р. розміщалося у Львові на вулиці св. Софії, 52, партер) і т. д.

Ми спинилися лише на деяких, найважливіших аспектах змісту протоколів. Для вичерпного ознайомлення з ним у Додатку публікуємо тексти Статуту і протоколів повністю. Однак вважаємо за потрібне тут зазначити, що Товариство, на жаль, не відзначалося стабільністю завдань, помітно змінювало напрями своєї діяльности. Принаймні від 1908 р. ця діяльність зміщується від мистецько-освітньої праці до літературно-видавничої (чи не в цьому була одна з причин того, що Товариство покинув І. Труш). У пізніші роки у Виділі Товариства заангажовано переважно істориків, філологів, етнографів, і зовсім немає малярів, діячів театру мистецтвознавців. Помітне також підпорядкування Товариства НТШ (і не лише у фінансуванні та «протектораті» в певних заходах, майнових справах, а й у завданнях, пов'язаних з видавничою справою). Очевидно, через цю залежність майже випала з порядку денного Товариства друга складова його статутних завдань — розвиток науки.

І все ж велике значення Товариства у справі піднесення українського освітнього і культурного життя, гуртування значних сил митців, літераторів, музеєзнавців, етнографів, а також його видавничі успіхи незаперечні. Тим часом використання сюжетів, як і взагалі фактажу протоколів, у нашій історіографії незначне. У міжвоєнний і воєнний періоди (1914—1945) про Товариство і його архів майже забуто. Коротку статтю вміщено в «Українській загальній енциклопедії» (Львів, 1935.— Т. 3.— С. 293), також відомі поодинокі згадки в мемуарній літературі. Про Товариство не згадує жодна енциклопедія чи енциклопедичний словник, видані в УРСР,

як і академічна «Історія української літератури» (т. 1—8) та інші тогочасні видання. Важко сказати, що саме було причиною цього — незнання історії культури і її спадщини чи неповага до минулого. А може, причиною заборон було те, що діяльність Товариства пов'язана з такими іменами, як М. Грушевський, Є. Чикаленко, С. Томашівський?

Статтю про Товариство подає «Енциклопедія українознавства» (Париж; Нью-Йорк, 1980.— Т. 9.— С. 3228).

У післявоєнний час Товариство вперше в Україні згадано у працях М. Возняка (З життя і творчості Івана Франка.— К., 1955.— С. 246), Я. Нановського (Іван Труш.— К., 1967.— С. 44 та передмові до книжки «Іван Труш. Каталог творів» (Львів, 1978). У зв'язку з ювілеєм — 100-річчям від дня народження І. Труша — з'являються згадки про Товариство у статтях О. Купчинського (Документи львівських архівів про Івана Труша // Архіви України.— 1969.— № 4.— С. 80; Іван Труш в документах і матеріалах львівських архівів. Огляд документальних матеріалів // Іван Труш. 1869—1969. Збірник матеріалів, наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження.— Львів, 1972.— С. 100—101), М. Бордуна (Організатор мистецького життя у Львові на зламі XIX—XX ст. // Іван Труш. 1869—1969...— С. 37—38). Правда, текст статті М. Бордуна беззастережно запозичений у Я. Нановського, навіть з помилками останнього. Приблизно в ті ж роки працює над матеріалами Товариства і присвячує йому окреме повідомлення О. Кущ (Книжкові видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові // Скарбниця знань: Тематичний збірник наукових праць.— Львів, 1972.— С. 110—114). На цьому список, якщо не враховувати згадок у бібліографіях, здається, вичерпується.

Діяльність Товариства і праця над його документальною спадщиною пізнавальні з багатьох поглядів. Товариство постало як окремий культурологічний осередок початку XX ст., покликаний до життя потребами часу. Його програма тривалий час будувалася на стику різних культурологічних і загальногуманітарних зацікавлень. Нарешті, Товариство об'єднувало різних людей — митців і діячів театру, істориків і політиків, філологів і етнографів, музеєзнавців і краєзнавців, а також репрезентантів точних наук з усієї України (деякі його члени працювали також у Петербурзі та інших російських містах). Саме інформативність документальної спадщини, яку залишило по собі Товариство, і спонукала нас підготувати цю публікацію.

Олег КУПЧИНСЬКИЙ

ДОДАТОК

№ 1

СТАТУТ ТОВАРИСТВА ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ

§ 1. Товариство називається: «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки»;

§ 2. Місце пробування Товариства місто Львів;

§ 3. Час тривання Товариства необмежений;

§ 4. Товариство має задачею причинитися до розвою української літератури, науки і штуки;

§ 5. До сеї ціли мають служити: виданя видань періодичних і неперіодичних власних чи підпирання тих, які провадяться з аналогічними цілями иньшими інституціями чи поодинокими особами; уряджения або підпирання відчитів, вистав і представлень, розписування конкурсів, признавання премій і запомог;

§ 6. Маєток Товариства складається з добровільних датків членів і сторонних осіб, доходів з видань, відчитів, вистав і т. п. уряджених Товариством;

§ 7. Членів Товариства вибирає Виділ з осіб української народности, які показали прихильність до розвою української літератури, науки і штуки. Приймаючи вибір вони приймають на себе обов'язок причинитися по змозі до підпирання діяльности Товариства;

§ 8. Члени мають право брати чинну участь в Загальних Зборах, вибирати і бути вибраними до Виділу й контрольної комісії, ставити внесення до Виділу;

§ 9. Виділ може вичеркнути члена, що довший час не причинився активно до цілей поставлених Товариством, але такий черкнений член може бути кожного часу наново вибраний в члени;

§ 10. Члени можуть виступати з Товариства, повідомивши про це Виділ;

§ 11. Всі діла Товариства веде й заступає його на вні Виділ, зложений з голови і чотирьох виділових, вибраних загальним збором на три роки. Рішення його западають більшістю голосів;

§ 12. Всі письма і оповідання Виділу мають бути скріплені підписами голови (або заступника) і одного виділового;

§ 13. Діловодство Виділу контролює контрольна комісія з двох членів, вибрана загальним збором на три роки;

§ 14. Що три роки скликується Виділом звичайний загальний збір, що приймає справоздання Виділу, уділяє йому абсолюторію і вибирає голову, членів Виділу і контрольної комісії;

§ 15. Надзвичайний загальний збір може скликати Виділ або контрольна комісія; на жадання пятої частини, або щонайменше двайцятьох членів Виділ обов'язаний до місяця скликати загальний збір;

§ 16. Надзвичайний загальний збір може усунути членів Виділу і вибрати нових на опорожнені місця, жадати вияснень і потягати до одвічальности членів Виділу і контрольної комісії;

§ 17. Члени спрошуються на загальний збір листами, розісланими два тижні перед збором;

§ 18. Рішення, загального збору важні при всякім числі присутніх. Тільки для зміни статута або розвязаня Товариства треба присутности двох третих всіх членів. Коли б одначе для рішеня сих справ не зібрався потрібний комплет, Виділ скликає другий збір з приміткою, що сей новий збір буде правосильний при всякім числі присутніх. Рішеня западають більшістю голосів. Тільки для розвязаня Товариства треба двох третих голосів присутних членів;

§ 19. Присутними членами уважаються не тільки особисто присутні, а й ті заграничні члени, які передають свій голос присутному членови, повідомивши про се Виділ. Оден член може заступати лише одного неприсутного члена;

§ 20. Спори членів з відносин в Товаристві рішає мировий суд, зложений з двох судиїв вибраних сторонами і одного зверхника вибраного обома судиями;

§ 21. Коли б Товариство перестало існувати не рішивши [питання] про своє майно, то все воно переходить на Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, але з тим, що се Товариство безпроволочно постаралося зав'язати нове Товариство прихильників української літератури, науки і штуки й передало йому майно Товариства;

§ 22. Підписані під поданням основателі Товариства, по затвердженню статута властю, виберуть з поміж себе перший Виділ (що займеться введенням в життя Товариства) і контрольну комісію, які будуть функціонувати до першого звичайного загального збору.

Державний архів Львівської області, ф. 298, оп. 1, спр. 1. Рукопис. Оригінал. Рука невстановленої особи, примірник правлений рукою Івана Труша.
Копія. Там же, спр. 2, арк. 1—4.

№ 2

ПРОТОКОЛИ ЗАСІДАНЬ

ЗАСІДАНЄ ОСНОВАТЕЛІВ ТОВАРИСТВА ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ, д[ня] 15 лютого 1904 [р.] 11 год. рано.

Присутні: п[ани] Грушевський, Франко, Макух, Труш і пані Грушевська і Трушова.

Проф[есор] Грушевський повідомив, що на засіданє запросив підписаних під статутом основателів Товариства: місцевих курендою, за місцевих листами. Опісля відчитав повідомлення дирекції поліції про дозвіл на завязанє Товариство. Відчитано прийнятий до відомости ц[ісарсько]-к[оролів-

1

Статути
Товариства прихильників української літератури, науки і штуки.

Товариство називаєть ся: „Товариство прихильників української літератури, науки і штуки.

§ 2. Місце пробування Товариства місто Львів.

§ 3. Час тривання Товариства необмежений.

§ 4. Товариство має задачею причинити ся до розвою української літератури, науки і штуки.

§ 5. До сеї цїли мають служити: видаванє видань періодичних і неперіодичних власних, чи підпиранє таких, які провадять ся з аналогічними цїлями иншими інституціями чи поодинокими особами; уряджуванє або підпиранє відчитів, виклядів і представлень, розписуванє конкурсів, признаванє премій і запомог.

§ 6. Маєток Товариства складаєть ся з добровільних датків членів і сторонних осіб, доходів з видань, відчитів, виклядів і т. п. уряджених Товариством.

§ 7. Членів Товариства вибирає Видїл з осіб української народности, які показали прихильність до розвою української літератури, науки і штуки. Приймаючи вибір вони приймають на себе обовязок причинити ся по змозї до піддержаня діяльности Товариства.

§ 8. Члени мають право брати участь в загальних Зборах, вибирати і бути вибраними до Видїлу й контрольної комісії, ставити внесення до Видїлу.

§ 9. Видїл може викреслити члена, що довший час не причиняв ся активно до цїлий поставлених Товариством, але ... ви-

Фрагмент Статуту Товариства прихильників української літератури, науки і штуки

Засїданє основателїв Товариства

Прихильників української лїтератури, науки і штуки.

д. 15. лютого 1904. 11. год. рано.

Присутні: пп. Грушевський, Франко, Макух, Труш і пані: Грушевська і Трушова.

Проф. Грушевський повідомив, що на засїданє запросив підписаних під статутом основателїв Товариства: місцевих курендою, замісцевих листами. Опісля відчитав повідомленє Дирекциї поліциї про дозвіл на завязанє Товариства. Відчитано принятий до відомости ц.к. Намісництвом статут.

Рішено, відповідно до § 22 вибрати Виділ і Контрольну Комісию, з тим, що члени Виділу і Контрольної Комісиї будуть першими членами Товариства, а дальший вибір членів переведе вже нововибраний Виділ. На внесенє п. Труша вибрано головою проф. Михайла Грушевського. На членів виділу вибрано: Дра Ів. Франка, Ів. Труша, Вол. Гнатюка і п. Марію Грушевську. Членами контр. Комісиї вибрано Дра Макуха і Ст. Томашівського. На сїм закінчено засїданє.

Ів. Труш

М. Грушевський

Протокол установчих зборів Товариства прихильників української літератури, науки і штуки

Слухачі українських наукових курсів у Львові. *1904 р.*:

Перший ряд угорі (зліва направо): Юліан Ситник, Олександр Скоропис, Дмитро Розов, Дарія Шухевич (Старосольська), Володимир Загайкевич, Текля Ерми-Боднар, Михайло Мочульський; другий ряд: Юрій Лаврівський, Євген Голицинський, Юліан Бачинський, Марія Крушельницька-Дроздовська, Дмитро Дорошенко, Ярослав Грушкевич, Левко Чикаленко, Михайло Грушкевич, Степан Дольницький, Артим Хомик, К. Ростковнч; третій ряд: Володимир Дорошенко, Марія Підлісецька-Мудрак, Ганна Чикаленко-Келлер, Катерина Лозенко-Голипинська, О. Андрієвська, Марія Липа, Іван Липа, Ф. Шолудько, Василь Панейко, Л. Сміщук, Лука Гарматій; сидять: П. Рябков, Тит Ревакович, Іван Брик, Микола Ганкевич, Федір Вовк, Михайло Грушевський, Іван Франко, Марія Грушевська, Володимир Гнатюк; сидять унизу: Марія Дверницька, Вікторія Чикаленко, Аріадна Труш з Драгоманових, Іван Труш

ТОВАРИСТВО ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРА ТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ

НАУКОВІ КУРСИ.

II. Поділ годин у днях 1—11 н. ст. липня 1904.

1 ПЯТНИЦЯ	8½—10¼	І. БРИК: Вибрані практичні питання з українсько-руської граматики.
	10½—12	Ф. ВОВК: Українська етнографія.
2 СУБОТА	8½—9½	М. ГАНКЕВИЧ: З новійшої історії Европи.
	9½—10½	М. ГРУШЕВСЬКИЙ: Огляд історії України-Руси.
	10½—11½	І. ФРАНКО: Огляд української літератури від найдавнїйших часів до кінця XIX віка.
4 ПОНЕДІЛОК	8½—10¼	І. БРИК: Вибрані практичні питання з українсько-руської граматики.
	10½—12	Ф. ВОВК: Українська етнографія.
5 ВТОРОК	8½—9½	М. ГАНКЕВИЧ: З новійшої історії Европи.
	9½—10½	І. ФРАНКО: Огляд української літератури від найдавнїйших часів до кінця XIX віка.
	10½—11½	Ф. ВОВК: Українська етнографія.
6 СЕРЕДА	8½—9½	М. ГАНКЕВИЧ: З новійшої історії Европи.
	9½—10½	І. ФРАНКО: Огляд української літератури від найдавнїйших часів до кінця XIX віка.
	10½—11½	Ф. ВОВК: Українська етнографія.
7 ЧЕТВЕР	8½—10¼	І. БРИК: Вибрані практичні питання з українсько-руської граматики.
	10½—12	І. РАКОВСЬКИЙ: Онто- і фільогенезіс чоловіка.
[redacted] ПЯТНИЦЯ	8½—9½	М. ГАНКЕВИЧ: З новійшої історії Европи.
	9½—10½	М. ГРУШЕВСЬКИЙ: Огляд історії України-Руси.
	10½—12	І. ФРАНКО: Огляд української літератури від найдавнїйших часів до кінця XIX віка.
[redacted] СУБОТА	8½—9½	М. ГАНКЕВИЧ: З новійшої історії Европи.
	9½—10½	М. ГРУШЕВСЬКИЙ: Огляд історії України-Руси.
	10½—12	Ф. ВОВК: Українська етнографія.
11 ПОНЕДІЛОК	8½—10¼	І. БРИК: Вибрані практичні питання [redacted] українсько-руської граматики.
	10½—12	К. СТУДИНСЬКИЙ: Культурний рух в Галичині від виступу М. Шашкевича до 1860 р.

Дальші курси будуть оголошені в своїм часї. Виклади відбуваються ся [redacted] великій салі готелю Belle vue, в днях 23 червня — 22 липня н. ст., на підставі § 2 закона про товариства. Вступ до салї тільки за запрошеннями, виданими комітетом. Участники мусять мати все при собі запрошення. Входити на салю підчас викладу не вільно.

КОМІТЕТ:

М. ГРУШЕВСЬКИЙ І. ФРАНКО М. ГРУШЕВСЬКА В. ГНАТЮК

Адреса Товариства прихильників української літератури, науки і штуки Львів, ул. Понїнського, 6.

Старшина Товариства: М. Грушевський, голова; І. Франко, містоголова; І. Труш, секретар; В. Гнатюк, містосекретар; М. Грушевська, скарбник.

З друкарнї Наук. Тов. ім. Шевченка

Програма українських наукових курсів у Львові. *1904 р.*

ським] намісництвом статут. Рішено, відповідно до § 22, вибрати Виділ і Контрольну комісію, з тим, що члени Виділу і Контрольної комісії будуть першими членами Товариства, а дальший вибір членів переведе вже нововибраний Виділ. На внесенє п[ана] Труша вибрано головою проф[есора] Михайла Грушевського. На членів виділу вибрано: д[октора] Ів[ана] Франка, Ів[ана] Труша, Вол[одимира] Гнатюка і п[ані] Марію Грушевську [1].

Членами Контр[ольної] комісії вибрано д[обродія] Макуха [2] і Ст[епана] Томашівського [3]. На сім закінчено засіданє.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

І. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, 15 лютого 1904 [р.]

Присутні: Пр[офесор] Грушевський, д[октор] Франко, д[обродій] Макух, Труш і п[ані] Марія Грушевська.

Виділ уконституювавсь: Голова Тов[ариства] Мих[айло] Грушевський; заст[упник] гол[ови] д[октор] Ів[ан] Франко; секретар Ів[ан] Труш, скарбник Марія Грушевська.

Проф[есор] Грушевський подає до відома, що з фонду, зложеного до його розпорядимости певним українцем, передає до каси 400 корон.

Рішено заплатити кошти заснованя Тов[ариства] і спорядити вінєту і печатку Товариства. Рисунки до того піднявся спорядити Ів[ан] Труш.

По довшій дискусії приступлено до іменованя членів Тов[ариства]. Вибрано членами: Д[ениса] Корінця [4], Ол[ьгу] Гнатюкову [5], Аріядну Труш [6], Євг[ена] Чикаленка [7], В[олодимира] Леонтовича [8], Миколу Аркаса, В[асиля] Семиренка [9], Ів[ана] Левицького-Нечуя, П[авла] Житецького, М[ихайла] Комарова; артистів: М[иколу] Лисенка, Ф[отія] Красицького, різьбаря Балавенського [10]; Вас[иля] Шкрибляка, Мик[олу] Шкрибляка [11].

Рішено занятися виставою української штуки і укр[аїнського] артистичного промислу і в сій справі віднестися до Наукового тов[ариства] ім. Шевченка, відкликуючись до ухвали його Виділу в справі вистави української штуки з осени 1903 року [12] і запропонувати йому і Товариство ім. Шевченка обійме протекторат над виставою, вишле до адміністр[ації] комітету вистави своїх делєгатів, уділить підмоги на кошти вистави, призначить певну суму на закупно образів, а також дасть кошти, потрібні на зладженє матриці медаля.

Ів[ан] Труш підіймаєся урядженєм вистави по-можности восени 1904 р. і дає перегляд матеріялу вистави.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

ІІ. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, дня 4 червня 1904 [р.]

Присутні: М[ихайло] Грушевський, М[арія] Грушевська, Ів[ан] Франко і [Володимир] Гнатюк, І[ван] Труш.

Прийнято до відомости, що Виділ Наук[ового] товариства ім. Шевченка постановив приняти протекцію над виставою, яка має відбутися восени

1904 р. та ухвалив закупити з тої вистави образів на 1000 кор[он], призначивши других 1000 кор[он] на покритє її коштів; а надто зробити матрицу на медаль, що буде роздаватися на виставі.

Принято до відомости, що д[обродій] Труш перевів переписку із паризькою фірмою Беранже в справі медалю [13]. На медалю має видніти на однім боці голова Шевченка, на другім боці лаврова гіля і напись: література, наука, штука. За виконання матрици зажадав Беранже 1060 франків.

Принято до відомости, що д[обродій] Ів[ан] Труш виконав рису[н]ки на печатку і фірму Товариства за що признано йому 40 кор[он] ремунерації.

На пропозицію д[обродія] Є[вгена] Чикаленка постановив Виділ урядити висші вакаційні курси [14] з тим, що д[обродій] Чикаленко покриє дефіцити курсів.

Принято до відомости, що в проектованих вакаційних курсах згодилися взяти участь отсі прелєгенти: М[ихайло] Грушевський, д[октор] Франко, К[ирило] Студинський, Фед[ір] Вовк, М[икола] Ганкевич [15], С[тепан] Томашівський, Ів[ан] Раковський [16] і І[ван] Брик [17].

Ухвалено д[обродієві] Ф[едору] Вовкови призначити 600 кор[он] на побут у Львові в часі викладів, а зараз вислати 150 кор[он] на дорогу з тієї ж суми. Иньшим прелєгантам ухвалено * заплатити по 10 кор[он] за годину і покрити евентуальні кошти дороги.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

III. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, дня 24 липня 1904 [р.]

Присутні: М[ихайло] Грушевський, Марія Грушевська, д[октор] Франко, В[олодимир] Гнатюк, Ів[ан] Труш.

Принято до відомости, що вакаційні курси відбулися в дн[ях] від 23/6—27/7, що учасники викладів зложили дотепер 344 кор[он] котрі-то гроші по провіреню Контрольної комісії каса Товариства відібрала, і що д[обродій] Чикаленко прислав 500 рублів на покритє коштів викладів і заявив готовність покрити евентуальний недобір.

Принято до відомости видатки викладів:
за салю кор[он] 270.77; прислузі — 5.00 [корон] і панні Крушельницькій інвігілязійн[их] 50.00 [корон], доплачено до комерса — 8.50 [корон]; дрібні видатки [цифр не проставлено].

Ухвалено виплатити прелєгентам кошти дороги: д[окторові] Томашівському кор[он] 24.00; д[окторові] Раковському — 25.00 [корон].

Ухвалено виплатити гонорар: д[окторові] Томашівському, М[иколі] Ганкевичеві, Раковському, Брикови. Проф[есор] Грушевський і проф[есор] Студинський зреклися гонорара.

Справозданє вакаційних курсів ухвалено оповістити у «Літ[ературно]-Наук[овому] Вістнику», видати окремою брошурою і розіслати по редакціях і інституціях.

Ів[ан] Труш складає справозданє дотеперішніх своїх заходів коло проектованої вистави укр[аїнських] плахт, килимів, гуцульської різьби

* Слово помилково вписане двічі.

і картин укр[аїнських] артистів. Як секретареві Товариства поручено робити уклади з Товариством «Przyjaciół sztuk pięknych» [18], і евентуально з п[аном] Лятуром [19] в справі винайму льокалю на виставу, а в найблизшім числі «Літ[ературно]-наук[ового] вістника опублікувати відповідну відозву до артистів і публики. Вкінци ухвалено видати книжкою прочитаний курс укр[аїнської] літератури [20] (еляборат д[октора] Франка) і видати його під фірмою Товариства. Коли би «Видавнича спілка» [21] захотіла приняти розпродажу книжки, ухвалено виплатити її кор[он] [число не проставлено]. На тім закінчено засіданя.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

IV. [БЕЗ ДАТИ]

Проф[есор] Грушевський повідомлює присутніх, що один українець здепонував на руки голови Товариства 800 рублів, які ульоковані почасти у «Спілці», почасти в «Кред[итовому] Союзі» [22].

Ухвалено закупити у Миколи Шкрибляка 2 кружки за ціну 60 кор[он].

Івана Труша уповноважено зробити з гандлярем штуки п[аном] Лятуром контракт в справі винайму льокалю (Площа сьв. Духа) на виставу.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

V. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, 13 січня 1905 [р.]

Присутні: проф[есор] Грушевський, п[ані] Грушевська, д[октор] Франко і Ів[ан] Труш.

Принято до відомости контракт з Лятуром в справі вистави і спізненє фірми «Berti i Berangér» [23] з виготовленєм медаля. Переговорити з фірмою поручено і дальше вести Ів[анові] Трушови.

Членами жюрі вистави вибрано п[анів]: проф[есора] Грушевського, арт[иста] м[аляра] Ст[аніслав] Дембіц[ь]кого [24], Ів[ана] Труша і Модеста-Сосенка.

Добр[одій] Володислав Федорович [25] вибраний почесним членом жюрі вистави.

На внесенє проф[есора] Грушевського вибрано комісію з трьох членів: д[окто]ра Франка, проф[есора] Грушевського і д[обродія] Володимира Гнатюка з правом кооптації потрібного числа членів в ціли застановленяся а евентуально зладження практичного підручника української мови [26].

Принято до відомости, що вислано привітну телєграму на ювилей Ів[ана] Нечуя-Левицького.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

VI. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, 18 лютого 1905 [р.]

Присутні: проф[есор] Грушевський, Марія Грушевська, д[октор] Франко і Іван Труш.

По справозданю Ів[ана] Труша з діяльности жюрі і стану вистави ухвалено на його пропозицію приняти в члени Товариства артиста-маляра Модеста Сосенка.

Зібрані признали одноголосно по довшій дискусії Миколі і Василеви Шкриблякам золоті медалі, Мегеденюкови Маркови[27] медаль срібний, а Шкриблякови Федеви похвальний диплом.

Із первістної листи членів, предложеної Виділови Іваном Трушом вичеркнено д[обродіїв] Сушка[28] і літерата і артисту-маляра Івасюка[29].

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

VII. ЗАСІДАННЯ ВИДІЛУ, 12 грудня 1905 [р.]

Присутні проф[есор] Грушевський, Марія Грушевська, д[окто]р Франко, Вол[одимир] Гнатюк і Ів[ан] Труш.

Присутні вибрали одноголосно в члени Товариства директора Київського етнографічно-археологічного музею Миколу Біляшевського[30]. Ухвалено приступити якнайскорше до видавництва підручника української мови. В тім напрямі вели дискусію проф[есор] Грушевський, д[окто]р Франко і Вол[одимир] Гнатюк.

Решту фондів Товариства ухвалено перенести для ліпшого опроцентованя до «Русько-української Видавничої спілки».

Внесок секр[етаря] Труша уділити [для] «Арт[истичного] Вістника»[31] запомогу в квоті 100 кор[он] не найшов більшости. Принято внесок д[обродія] Гнатюка відложити до нового адміністраційного року справу евентуального субвенцінованя того журнала. На тім замкнено засідання.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

VIII. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ Т[ОВАРИСТ]ВА ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ, 29.II. (13.III) [1]907 [р.]

Присутні: М[ихайло] Грушевський, М[арія] Грушевська, Ів[ан] Франко, В[олодимир] Гнатюк.

Вибрано членами: Ів[ана] Джиджору и Мих[айла] Мочульського.

М[ихайло] Грушевський В[олодимир] Гнатюк за секретаря

IX. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, 9 лютого 1908 [р.]

Присутні: Проф[есор] М[ихайло] Грушевський, Ів[ан] Франко, Ів[ан] Труш, д[октор] Томашівський.

Принято додатковий рахунок урядження вистави штуки і арт[истичного] промислу в р[оку] 1905 в квоті.

Ухвалено скликати загальні збори на 1 марта на год[ину] 4 в льокали Академічного дому [32].

Принято до відомости, що з нагоди ювилею артистки Зан[ь]ковецької доручено [передати] привітні адреси на руки Заньковецької і Садовс[ь]кого.

Проф[есор] Грушевський предложив кошти на виданє університетських курсів проф[есора] Антоновича.

На пропозицію Ів[ана] Труша принято в члени Тов[ариства] артистів української сцени Марію Зан[ь]ковецьку (Адасовську) і Тобілевича (Садовського) Миколу з нагоди ювилею заслуженої артистки і заслуг коло двигненя української сцени Мик[оли] Садовського.

На тім засіданє закінчено.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Труш

[X] ЗАГАЛЬНІ ЗБОРИ Т[ОВАРИСТВА] ПРИХИЛЬНИКІВ УКР[АЇНСЬКОЇ] ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ, д[ня] 13 марта 1908 р., год[ина] 6 веч[ора].

Присутні: проф[есор] Грушевський, п[ані] Грушевська, д[окто]р Франко, д[окто]р Томашівський, В[олодимир] Гнатюк, Ів[ан] Джиджора [33].

Збори відкрив проф[есор] Грушевський, констатуючи лєгальність зборів. На секретаря покликано п[ана] І[вана] Джиджору.

Опісля пр[офесор] Грушевський відчитав протокол, який принято. Голова здав звіт із діяльности Т[оварист]ва: в 1904 р. уладжено наукові курси, в 1905 р. устроїно виставу штуки й артистичного промислу; брано участь в ювілею І[вана] С[еменовича] Нечуя-Левицького (1905 р.), в ювілею М[иколи] К[арповича] Садовського в р[оці] 1907, в ювілею М[арії] К[остянтинівни] Заньковецької в 1908 р[оці] і почато виданє лєкцій проф[есора] Антоновича.

П[ані] М[арія] Грушевська здала касове справозданє: прихід виносив 8639 к[орон] 90 с[отиків], розхід 3600 к[орон] 68 с[отиків], стан, отже, каси — 5039 к[орон] 22 с[отики].

На внесенє д[окто]р[а] Томашівського уділено уступаючу Виділови абсолюторію. З черги приступлено до вибору нового виділу.

На внесенє д[окто]р[а] Томашівського вибрано: проф. Грушевського, д[октора] Франка, п[ані] Грушевську, п[ана] Труша й п[ана] Мочульського [34].

На внесенє п[ані] Грушевської вибрано до контрольної комісії д[октор]а Томашівського й п[ана] В[олодимира] Гнатюка. На внесенє п[ані]

Грушевської доручено Виділови подбати, щоб якнайшвидше видано медалі.

На внесенє д[окто]р[а] Томашівського ухвалено, щоб Виділ по змозі давав частіше публічні звістки про Т[оварист]во і його діяльність.

По вичерпаню дневного порядку замкнув голова збори о 6 1/2 вечером.

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора, секретар

XI. ЗАСІДАНЄ ВИДІЛУ, 26 мая 1911 р.

Присутні: проф[есор] Грушевський, д[окто]р Ів[ан] Франко й Мих[айло] Мочульський.

1. Переглянено книжку протоколів Т[оварист]ва прислану п[аном] Трушом і доповнено її тими протоколами, на яких не було п[ана] Труша (зас[ідання] VIII і X);

2. Принято до відома письмо п[ана] Труша;

3. Усталено реєстр членів. Доси є членами Т[оварист]ва 1. Проф[есор] Мих[айло] Грушевський; 2. Іван Франко; 3. п[ан] Володимир Гнатюк; 4. п[ані] Марія Грушевська; 5. д[обродій] Іван Макух; 6. д[окто]р Стефан Томашівський; 7. п[ан] Денис Корінець; 8. п[ані] Олена Гнатюкова; 9. п[ан] Євгеній Чикаленко; 10. п[ан] Волод[имир] Леонтович (Київ, Александрівська 21 *; 11. п[ан] В[асиль] Семиренко; 12. п[ан] Ів[ан] Сем[енович] Нечуй-Левицький (Київ, ближче невід[омо]); 13. п[ан] М[ихайло] Комарів [35] (нотаріус, Одесса, Екатериненская, Угол почтовый); 14. п[ан] Микола Лисенко (Київ, М[алая] Благовишенская); 15. п[ан] Фот[ій] Красицький (Київ, Школа печатного дела); 16. п[ан] різ[ь]бар Балавенський Федір (Київ, Художеств[енная] школа); 17. п[ан] Василь Шкрибляк (Вижниця. Школа деревна); 18. п[ан] Микола Шкрибляк (Соколівк[а] в Яворові); 19. п[ан] Модест Сосенко; 20. п[ан] Микола Біляшевський (Київ, Город[ской] музей); 21. п[ані] Марія Зан[ь]ковецька (Адасовська) (Ніжин); 22. п[ан] Микола Садовський (Тобілевич) (Київ, Народ[ный] Дом); 23. п[ан] Іван Джиджора; 24. п[ан] Михайло Мочульський; 25. п[ан] Іван Кревецький; 26. п[ан] Олександр Мишуга (невідома адреса).

Заразом одноголосно вибрано новими членами Т[оварист]ва: 27. п[ана] Всеволода Козловського [36]; 28. п[ана] Павла Лаврова [37] (Київ, Панківська № 9 **); 29. п[ана] Василя Кричевського; 30. п[ана] Івана Бурачка; 31. п[ана] Михайла Коцюбинського (Чернігів, Сіверская № 3); 32. п[ана] Володимира Винниченка (тут [!]); 33. п[ана] Олександра Кандибу (Олеся) (Київ, Городская бойня); 34. п[ані] Людмилу Черняхівську (Київ, Срітенская, 12); 35. Ларісу Косач-Квітку (Київ, М[ала] Благовіщенська, № 101).

4. Принято до відомости, що з кінцем 1910 р. з фондів Т[оварист]ва перенесено квоту 3000 корон на уділи «Ук[раїнсько]-русь[кої] видавничої

* Тут і далі адреси проставлені олівцем, і, очевидно, зроблено це пізніше.

** Адреса стосується також дальших двох прізвищ.

спілки. Стан каси Т[оварист]ва 1 січня 1911 р. виносив 5730 к[орон] 25 сот[иків].

5. Принято до відомости, що припинено друк лекций бл[аженої] п[амяті] В[олодимира] Антоновича на 3-тім аркуші, бо п[ані] Кат[ерина] Антоновичева немає часу редагувати. Бл[аженої] п[ам'яті] Доманицькому [38] заплачено за переклад лекцій на укр[аїнську] мову 100 р[ублів] за справленнє правописи А[ртимові] Хомику [39] 20 к[орон]; на купівлю паперу видано 250 р[ублів]. Папір буде перенятий «Л[ітературно]-Н[ауковим] Вістником».

6. Ухвалено видати накладом Т[оварист]ва ось які книжки: а) Поезії Чупринки [40]; б) д[окто]р[а] Томашівського «Народні рухи» [41]; в) д[окто]р[а] Ів[ана] Франка студію про Данте [42]; г) переклад Щербаківського Доде. «Тартарен із Тараскону» [43].

Вінєту до обгортки нового видавництва мають зробити артисти д[обродії] Кричевський або Бурачок.

7. Ухвалено в справі медалів віднестися до Виділу Н[аукового] Товар[иства] ім. Шевченка.

8. Ухвалено в сім році скликати Загальні збори.

9. Проф[есор] Грушевський повідомляє, що відповів урядови виміру належитости на його письмо в справі еквівалєнтової належитости.

Мих[айло] Грушевськ[ий] Мих[айло] Мочульський

ЗВИЧАЙНІ ЗАГАЛЬНІ ЗБОРИ, дня 14 листопада 1911 р.

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, п[ані] М[арія] Грушевська, п[ани] Ів[ан] Джиджора, Ів[ан] Кревецький, М[ихайло] Мочульський. Крім того заграничний член Павло Лаврів з Київа дав повновласть заступити себе на зборах Ів[анові] Джиджорі.

Голова проф[есор] Грушевський ствердивши правильність скликання Загальних зборів і потрібний комплєт [присутніх] отворив збори. З черги відчитано протокол попередніх Загальних зборів, який принято. На візванє голови присутні повстанєм з місця пошанували пам'ять померлих членів Т[оварист]ва Миколи Аркаса і Павла Житецького.

Секретар Т[овариства] М[ихайло] Мочульський здав правозданє з діяльности і справ Т[оварист]ва від часу останніх Загальних зборів. Листа членів нашого Т[оварист]ва в останнім трилітю побільшилася з 26 на 35 членів. З давнійших членів померли М[икола] Аркас і П[авло] Житецький. В останнім часі Т[оварист]во підняло видавничу діяльність. Небавом вийде студія д[октора] Івана Франка про Данте. Дальше передано до друку переклад д[обродія] Щербаківського. Доде. «Тартарен з Тараскону». Д[октор] С[тефан] Томашівський обіцяв розширити свою працю «Народні рухи» і передати її Товариству до видання. Вінієти до обгортки видавництва Т[оварист]ва мають зробити артисти д[обродії] Кричевський або Бурачок. З плянованих видавництв припинено друк Лекцій пок[ійного] В[олодимира] Антоновича на 3-ім аркуші, бо п[ані] Катерина Антоновичева заявила Т[оварист]ву, що немає часу на редагованнє. З припинення друку згаданих лєкцій Т[оварист]во понесло було шкоду, бо на рахунок того видавництва

заплачено пок[ійному] В[асилеві] Доманицькому за переклад 100 руб., А[ртимові] Хомикови за справленнє правопису 20 к[орон]; на закупно паперу 250 к[орон]. Замовлений одначе папір перейме на себе «Л[ітературно]-Н[ауковий] Вістник», а зрештою евентуальні страти 250 к[орон] покриє д[обродій] Семиренко.

Крім того Т[овариство] через своїх представників проф. Грушевського і Ів[ана] Джиджору взяло участь [illegible] похоронах П[авла] Житецького і М[арка] Кропивницького.

Справоздане се одноголосно принято до відома. Касієр Т[оварист]ва п[ані] М[арія] Грушевська здала справозданнє з маєткового стану Т[оварист]ва з 1.I.1911 р. було на книжочці «Укр[аїнсько]-руської Видавничої Спілки» 5039 к[орон] 32 с[отики].

Приходи:	% 30/VI 1908 р.	113 к[орон] 30 с[отиків]
	% 31/XII 1908 р. —	115 к[орон] 42 с[отики]
	% 30/VI 1909 р. —	117 к[орон] 95 с[отиків]
	% 31/XII 1909 р.	120 к[орон] 60 с[отиків]
	% 30/VI 1910 р. ...	123 к[орон] 32 с[отики]
	% 31/XII 1910 р. ...	126 к[орон] 09 с[отиків]

Разом 716 к[орон] 68 с[отиків]

Всего 5755 к[орон] 90 с[отиків]

Видатки:

Вінець на похорон В[олодимира] Антоновича — 25 к[орон] 65 с[отиків]

Стан 1/I 1911 р. —	5730 к[орон] 25 с[отиків]
	5755 к[орон] 90 с[отиків]

З того на щадничій книжочці Укр[аїнсько]-руської Видавничої Спілки .... 2730 к[орон] 25 с[отиків]

На уділах .... 3000 к[орон] 00 с[отиків]

5730 к[орон] 25 с[отиків]

На внесеннє Контрольної комісії відчитане І[ваном] Джиджорою збори приняли одноголосно до відома отсе справозданнє і уділили уступаючому виділови абсолюторію.

Головою Т[оварист]ва на внесеннє І[вана] Джиджори вибрано одноголосно проф[есора] М[ихайла] Грушевського. На внесеннє проф[есора] Грушевського вибрано до виділу панів М[ихайла] Мочульського, Ів[ана] Кревецького і Ол[ександра] Козловського. На внесеннє І[вана] Джиджори вибрано до Контрольної комісії п[ані] М[арію] Грушевську і п[ана] В[олодимира] Гнатюка.

На запитаннє проф. М[ихайла] Грушевського, чи не добре б було видати на кошт Т[оварист]ва серію артистичних кореспонденційних карток порішено звернутися в сій справі до панів Кричевського і Бойчука.

Поручено Виділови, щоб він подбав за другу вінієту для львівських видань. Ухвалено звернутися до Виділу Наукового Т[оварист][illegible] ім. Шевченка в справі приспішення виданю медаліону. Посім Загальні збори замкнено.

М[ихайло] Грушевський
голова

Іван Джиджора,
секретар

XII. (I) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 14 листопада 1911 р.

На внесення проф[есора] Грушевського вибрано містоголовою М[ихайла] Мочульського, секретарем — Івана Джиджору, касієром — Івана Кревецького.

Ухвалено виплати д[обродієві] В[асилеві] Кричевському за вінієту 25 руб[лів].

Ухвалено виплатити Миколі Шкриблякови 6 к[орон] і післати йому до направи чопик від стола.

Ухвалено продати Музеєви Наукового Товариства ім. Шевченка столик роботи Миколи Шкрибляка; столик сей лишився з вистави в 1901 р.

Установленнє реєстру членів Т[оварист]ва відложено до найблизшого засідання виділу.

М[ихайло] Грушевський Іван Джиджора,
секр[етар]

XIII. (II) ЗАСІДАННЯ ВИДІЛУ, дня 20.II.1912 р.

Присутні: проф. М[ихайло] Грушевський, І[ван] Джиджора, І[ван] Кревецький, М[ихайло] Мочульський.

1. Проф[есор] Грушевський повідомляє, що з виданнями Т[оварист]-ва справа йде загалом дуже пиняво, друкується наразі тільки «Данте» д[окто]ра Франка;

2. Постановлено просити С[тефана] Томашівського і В[адима] Щербаківського [44], щоби передали свої рукописи до друку;

3. Установленнє списку членів Т[оварист]ва відложено до иншого засідання;

4. Принято до відома, що д[обродій] Кричевський не схотів зайнятися виладженнєм вінієти і упрошено проф[есора] Грушевського, щоби в сій справі звернувся до д[обродія] Бойчука;

5. Принято до відома, що п[ан] Труш обіцяв в місяци лютім виладити медаліон.

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора,
секр[етар]

XIV. (III) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 19.IX.1912 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, М[ихайло] Мочульський, І[ван] Джиджора, І[ван] Кревецький.

1. Проф[есор] Грушевський подає до відома, що книжка І[вана] Франка «Данте» вже друкується;

2. Принято до відома, що накладом Т[оварист]ва вийшла книжка Г[ригорія] Чупринки;

3. Ухвалено перевести до Київа 500 к[орон] на покритє коштів виданя книжки Г[ригорія] Чупринки, а 500 к[орон] на покритє коштів видання «Данте»;

4. Ухвалено запропонувати О[лександрові] Олесеви виданнє якої-небудь збірки його віршів;

5. Постановлено замовити нову вінієту для книжки «Данте» у артиста-маляра М[ихайла] Бойчука або п[ана] Касперовича [45];

6. Ухвалено продати книгарні Н[аукового] т[овариства] ім. Шевченка книжку Чупринки з уступкою 50 % з однорічним кредитом;

7. Постановлено додатково виплатити 2 к[орон] М[иколі] Шкрибляковн за дороблення кілочків до столика;

8. Вибрано членом Т[оварист]ва прихильників [української літератури, науки і штуки] артиста-маляра Михайла Бойчука.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Джиджора

XV. (IV) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 6.XI.1912 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, М[ихайло] Мочульський, Ів[ан] Кревецький, Ів[ан] Джиджора.

1. Проф[есор] Грушевський подає до відома, що книжка Доде «Тартарен» в перекладі В[адима] Щербаківського вже друкується;

2. Вислухано пропозицію Г[ригорія] Чупринки видати книжку його поезій і ухвалено запропонувати йому гонорар по 20 руб[лів] від аркуша;

3. Ухвалено запропонувати Лесі Українці видати її писання, які не ввійшли в збірку видану Видавничою Спілкою;

4. Виладженнє вінієти для «Тартарена» ухвалено віддати М[ихайлові] Бойчукови;

5. Прийнято до відома, що на покритє коштів видавництв післано до Києва 1000 кор[он];

6. Ухвалено запитати С[тефана] Томашівського, чи він дасть Т[оварист]ву рукопись своїх «Рухів», на що він узяв задаток;

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Джиджора,
секр[етар]

XVI. (V) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 18.XI.1912 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, І[ван] Джиджора, М[ихайло] Мочульський, І[ван] Кревецький.

1. Ухвалено перейняти від Видавничої Спілки і видати книжку «Волинські оповідання» Ор[еста] Левицького [46].

2. Ухвалено звернути Л[ітературно]-Н[ауковому] вістнику 1/3 гонорару виплаченого Ор[естові] Левицькому.

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора

XVII. (VI) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 14. XII.1912 [р.]

Присутні: проф. М[ихайло] Грушевський, М[ихайло] Мочульський, Ів[ан] Джиджора.

1. Ухвалено передати до Київської книгарні Л[ітературно]-Н[аукового] вістника 1000 к[орон] (400 руб[лів]) на біжучий рахунок;
2. Ухвалено дати критичне виданнє посмертних писань Марка Вовчка [47];
3. Д[окто]рови І[ванові] Франкови ухвалено гонорар за «Данте» по 25 кор[он] від аркуша;
4. Ухвалено створити д[окто]ру Франкови кредит в книгарні Н[аукового] тов[ариства] ім. Шевченка до висоти 300 кор[он].
5. Проф. Грушевський подає до відома, що п[ан] М[ихайло] Бойчук зробив вінієту до «Тартарена». Ухвалено йому виплатити за се 60 кор[он].

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора

XVIII. (VII) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 31.I.1913 [р.]

Присутні: проф. М[ихайло] Грушевський, І[ван] Джиджора, М[ихайло] Мочульський, І[ван] Кревецький.

1. Пошановано вставаннєм пам'ять члена Товариства українського композитора Миколи Лисенка;
2. Проф[есор] Грушевський подав до відома пропозицію Volод[имира] Леонтовича видати збірку його оповідань і замість гонорару просить певної скількості примірників. Пропозицію принято і ухвалено друкувати збірку в 2—3 томах в 1500 примірниках, кладучи ціну 80 коп[ійок] за том (15 аркушів). Виладженнє вінієти для сеї збірки постановлено віддати п[анові] М[ихайлові] Бойчукови. Авторови ухвалено 20 примірників;
3. Принято до відома, що Вол[одимир] Леонтович згодився позичити Т[овариству] 300 руб[лів] на виданнє його збірки;
4. Постановлено переглянути працю В[ячеслава] Липинського «Dwie karty z dziejów porewolucyjnej Ukrainy» і евентуально видати її окремою книжкою п[ід] з[аголовком] «На переломі» [48];
5. Вибрано членами Т[овариства]: Петра Януарієва Стебницького [49], Іллю Людвиговича Шрага [50], Миколу Прокоповича Василенка [51], Ореста Івановича Левицького, Софію Іванівну Семиренко [52], Вячеслава Липинського. Крім того усталено реєстр членів. Тепер членами є п[ані] і п[ани]: 1. Марія Грушевська; 2. д[октор] Іван Франко; 3. проф[есор] Михайло Грушевський; 4. Володмир Гнатюк; 5. д[окто]р Стефан Томашівський; 6. Євген Чикаленко; 7. Володимир Леонтович; 8. Василь Семиренко; 9. Іван Нечуй-Левицький; 10. Михайло Комаров; 11. різьбар Федір Балавенський; 12. Василь Шкрібляк; 13. Микола Шкрібляк; 14. Модест Сосенко (артист-маляр); 15. Микола Біляшевський; 16. Марія Заньковецька (Адасовська); 17. Микола Садовський (Тобілевич); 18. д[октор] Іван Джиджора; 19. Михайло Мочульський; 20. Іван Кревецький; 21. Олександр Мишуга; 22. Павло Лаврів; 23. Василь Кричевський; 24. Іван Бурачок (ар[тист]-маляр); 25. Михайло Коцюбинський; 26. Володимир Винниченко; 27. Олександр

Кандиба (Олесь); 28. Людмила Черняхівська; 29. Ляріса Косач (Леся Українка); 30. Михайло Бойчук (ар[тист]-маляр); 31. Ілля Шраг; 32. Микола Федюшка; 33. Микола Василенко; 34. Орест Левицький; 35. Софія Семиренко; 36. Вячеслав Липинський.

М[ихайло] Грушевський Ів[ан] Джиджора

XIX. (VIII) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 22.II.1913 [р.]

Присутні: проф[есор] Мих[айло] Грушевський, Мих[айло] Мочульський, Ів[ан] Кревецький, Ів[ан] Джиджора.

1. Ів[ан] Кревецький подає до відома, що говорив з д[окто]ром С[тефаном] Томашівським в справі передачі Т[овариству] «Народних рухів» і що д[октор] Томашівський обіцяв віддати по Великодних святах;

2. Ухвалено перевести до Київської книгарні Л[ітературно]-Н[аукового] вістника 200 руб[лів] на біжучий рахунок;

3. Переведено дискусію над [...] * виданням оповідань В[олодимира] Леонтовича і ухвалено дати в I томі (около 9 арк[ушів] друку) «Старе і нове» і дрібні оповідання із портретом автора.

4. Проф[есор] М. Грушевський подає до відома, що «Тартарен» вже вискладано.

5. Ухвалено запропонувати Орестови Левицькому видати його «Очерки из народного быта».

М[ихайло] Грушевський Джиджора

XX. (IX) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, 25.X.1913 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, І[ван] Джиджора, М[ихайло] Мочульський.

1. На пропозицію голови пошановано вставаннєм з місць память помершого члена Т[овариства] українського бібліографа Михайла Комарова.

2. Вибрано в члени п[анів] Василя Герасимчука [53], проф[есора] учительського семінара і Осипа Роздольського [54], проф[есора] гімназії.

3. Прийнято до відома, що вийшли з друку книжки, видані Т[овари-ст]вом Ів[ана] Франка «Данте» Алігієрі», В[олодимира] Леонтовича, «Старе і нове», Шніцлєра «Література і останні маяки» [55].

Проф[есор] Грушевський пропонує видати в перекладі [твір] Шніцлєра «Einsamer Weg», Ор[еста] Левицького, «Полтавські оповідання» і Франк[ові] Оповідання. Крім того мають ще вийти 2 томи оповідань В[олодимира] Леонтовича. Виданнє Шніцлєра і О[реста] Левицького ухвалено.

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора

* Слово не прочитано.

XXI. (X) ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, 9.II.1914 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, І[ван] Джиджора, М[ихайло] Мочульський.

1. Прийнято до відома, що вийшли «Посмертні оповідання» Марка Вовчка.

2. Проф[есор] Грушевський подає до відома, що від п[ана] В[олодимира] Леонтовича одержано 300 руб. як зворотну позичку на виданнє його оповідань.

3. Стверджено, що Т[оварист]во за виданнє Вовчка, В[олодимира] Леонтовича і Шніцлєра винно за папір і друк 548 руб.

4. Ухвалено на покриття згаданого довгу вислати до Київа покищо 400 руб.;

5. Ухвалено всі уділи Т[оварист]ва в Укр[аїнсько]-Руській Вид[авничій] спілці, з виїмком одного, перенести на щадничу книжочку того ж Т[овариства] і зараз же ті уділи виповісти;

6. Прийнято до відома, що гонорар за Данте в сумі 400 кор. виплатила д[окто]ру Франкови книгарня Наук[ового] Т[оварист]ва ім. Шевченка на рахунок видавництв Т[оварист]ва, які має у себе на складі;

7. Ухвалено виладити виказ маєтку Т[оварист]ва, потрібний до виміру еквіваленту і до виладження такого виказу упрошено п[ана] М[ихайла] Мочульського;

8. Прийнято до відома, що п[ану] П[авлові] Лаврову за його заходи коло видань Т[оварист]ва виплачено суму 100 кор[он].

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора

XXII * (XI). ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 11.V.1914 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, М[ихайло] Мочульський, І[ван] Джиджора.

1. Ухвалено взяти разом з «Укр[аїнсько]-Р[уською] Видавничою спілкою» льокаль для Товариства, доплачуючи місячно 10 кор[он], почавши від 1.V.1914 [р.] (Льокаль при ул[иці] св. Софії, ч[исло] 52, партер).

2. Вибрано в члени Т[оварист]ва п[анів] Олександра Грушевського, Федора Матушевського [56], Сергія Єфремова (членів «Київського Товариства підмоги») і Олександра Вілінського [57], М[иколу] Федюшку [58].

3. Проф[есор] Грушевський подає до відома, що вже друкують переклад Шніцлера «Der einsame Weg» і «Полтавські оповідання Ор[еста] Левицького.

4. Ухвалено приступити восени до видання 2-го тому «Оповідань» В[олодимира] Леонтовича. Порядок видань Т[оварист]ва установлено такий: за 1912 р.: 1) «Поезії» Чупринки, 2) «Тартарен з Тараскону» А. Доде; 1913 р.— 1) перший томи[к] «Оповідань» В[олодимира] Леонтовича, 2) Шніцлєра, «Література...», 3) його ж, «остáнні маски» і 4) «Посмертні

* В оригіналі помилково XXXII.

оповідання» Марка Вовчка; 1914 р.— 1) І[вана] Франка «Данте Алігієрі», 2) Ор[еста] Левицького «Волинські оповідання»; 1915 р.— Шніцлера «Einsamer Weg», 3) другий том «Оповідань» В[олодимира] Леонтовича.

5. Ухвалено скликати Загальні збори на 11 червня 1914 [р.] на год[ину] 7 1/2 вечером в льокали Т[оварист]ва.

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора

XXIII * (XII). ЗАСІДАННЄ ВИДІЛУ, дня 22.V.1914 [р.]

Присутні: проф[есор] М[ихайло] Грушевський, М[ихайло] Мочульський, Ів[ан] Джиджора.

1. П[ан] Кревецький передав через І[вана] Джиджору просьбу до Виділу увільнити його від виладження касієрського справоздання. Виділ упросив виладити таке справозданнє М[ихайла] Мочульського;

2. Постановлено вступити в члени «Українсько-Руської Видавничої спілки» з 40[-а] уділами.

3. Проф[есор] Грушевський подає до відома, що Книгарня Наукового Т[оварист]ва ім. Шевченка починає вже платити за побрані від Т[оварист]ва книжки. Досі виплачено все за «Поезії» Чупринки. Принято до відома.

4. Уповноважено президію усталити термін скликання Загальних зборів.

5. Усталено такий реєстр членів: 1. Марія Грушевська; 2. Д[окто]р Іван Франко; 3. Михайло Грушевський; 4. Володимир Гнатюк; 5. Євген Чикаленко; 6. Володимир Микол[айович] Леонтович; 7. Василь Федор[ович] Семиренко; 8. Іван Сем[енович] Нечуй-Левицький; 9. Федір Балавенський; 10. Микола Федоров[ич] Біляшевський; 11. Марія Заньковецька (Адасовська); 12. Микола Карп[ович] Садовський (Тобілевич); 13. Д[окто]р Іван Джиджора; 14. Михайло Мочульський; 15. Іван Кревецький; 16. Олександр Мишуга; 17. Павло Лаврів; 18. Василь Кричевський; 19. Іван Бурачок; 20. Володимир Кирил[ович] Винниченко; 21. Олександр Кандиба (Олесь); 22. Людмила Мих[айлівна] Черняхівська; 23. Михайло Бойчук; 24. Петро Януар[ович] Стебницький; 25. Ілля Людв[ігович] Шраг; 26. Микола Прокоп[ович] Василенко; 27. Орест Іван[ович] Левицький; 28. Софія Іванів[на] Семиренко; 29. Вячеслав Липинський; 30. Василь Гарасимчук; 31. Осип Роздольський; 32. Сергій Олекс[андрович] Єфремов; 33. Олександр Серг[ійович] Грушевський; 34. Олександр Валеріян[ович] Вілінський; 35. Федір Матушевський; 36. Мик[ола] Федюшка.

М[ихайло] Грушевський І[ван] Джиджора.

Державний архів Львівської области, ф. 298, оп. 1, спр. 3. Рукопис. Оригінал.

* В оригіналі помилково XXXIII.

ПРИМІТКИ

1. Грушевська Марія (1868—1948) — дружина Михайла Грушевського, з дому Вояковська. Громадська і просвітянська діячка, перекладач, співробітник «Літературно-наукового вістника», з 1917 р.— член Української Центральної Ради й Театральної ради у Києві.

2. *Макух* — йдеться про Івана Макуха (1872—1940), юриста, діяча громадського і кооперативного руху, організатора «Січей». Член проводу Української радикальної партії (згодом УСРП) у Галичині.

3. Томашівський Степан (1875—1930) — історик, публіцист, політик, дійсний член НТШ (1899). Автор численних праць з історії Хмельниччини, взаємин України з різними країнами, історії церкви. Список головних праць: Крип'якевич І. Некрологи. Степан Томашівський // Записки НТШ.— Львів, 1931.— Т. 151.— С. 225—230.

4. Корінець (Коренець) Денис (1875—1946) — педагог і історик, один з основоположників українського професійного шкільництва, директор української торговельної і кооперативної школи у Львові, кооператор. Автор праць про І. Виговського, М. Пушкаря, Козаччину, популярної історії України, праці «Наше фахове шкільництво» (Див.: Двадцятьп'ятиліття Товариства «Учительська громада». Ювілейний науковий збірник.— Львів, 1935.— С. 82, 114, 121, 204—211).

5. Гнатюкова Олена — дружина Володимира Гнатюка (замужем з 1894 р.), з дому Майківська. Належала до різних жіночих гуртків Галичини, передусім активно співпрацювала з «Клубом русинок». Після смерти В. Гнатюка 1926 р. виїхала до доньки, яка жила в Берліні. Померла у 1950-х рр. (?)

6. Труш Аріадна (1877—1954) — донька Михайла Драгоманова, дружина Івана Труша. Мала педагогічну освіту, автор спогадів про Лесю Українку, Івана Труша.

7. Чикаленко Євген (1861—1929) — визначний громадський діяч і публіцист, меценат української культури, видавець, землевласник. На власні кошти видав «Русско-украинский словарь Уманця-Комарова» (Львів, 1893—1898), фінансово підтримував друк «Киевской старины», «Громадської думки», «Ради». Організував при НТШ у Львові фонд імени Мордовця для допомоги українським письменникам, фундатор «Академічного дому» у Львові (25 тисяч крб.). Автор «Спогадів» (Львів, 1925—1926, т. 1—2), Щоденника 1917—1919 рр. (Львів, 1931). Див.: Дорошенко Д. Євген Чикаленко. Його життя і громадська діяльність.— Прага, 1934.

8. Леонтович Володимир Миколайович (псевдонім В. Левенко) — громадський діяч, письменник, член Старої Громади у Києві, меценат «Ради». Друкувався у Зорі», «Літературно-науковому вістнику», «Киевской старине», «Новій Громаді», «Громадській думці», автор повістей «Пани і люди» (1893), «Per pedes apostolopum» (1897), збірок оповідань «Старе і нове» (1913), «Оповідання» (1918), «Спомини утікача» (1922) та інших. У 1913 р. заходами Товариства вийшла перша збірка оповідань: Леонтович Володимир. Старе і нове. Оповідання.— [Київ]: Видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913.— 212 с. У збірці побачили світ оповідання: «Старе й нове», «Самовбивець», «Рахуба з старшим братом», «Я заробив у мого бога», «Совість», «Заповіт і Смерть пана Івана Гречки».

9. Симиренко (Семиренко) Василь (1935—1915) — відомий український промисловець, інженер-конструктор і технолог у галузі цукроваріння, визначний меценат української культури. Постійно допомагав «Киевской старине», «Літературно-науковому вістнику», «Громадській думці», «Ukrainische Rundschau», М. Драгоманову, М. Коцюбинському. У 1912 р. записав 100 тисяч крб. на НТШ.

10. *Балавенський* — ідеться про Федора Балавенського (1865—1943), скульптора. Закінчив Київську малювальну школу М. Мурашка (1896), Петербурзьку Академію мистецтв (1903), у якій студіював у В. Беклемешева. Головні роботи — портретні бюсти Т. Шевченка, М. Лисенка, І. Котляревського. Один з найкращих портретних творів — надмогильне погруддя М. Кропивницького на Харківському кладовищі (1914). Працював також над монументально-декоративною скульптурою. Див.: Богданович Г. Федір Петрович Балавенський.— К., 1963.

11. *Шкрібляки* — мовиться про Миколу (1858—1920), Василя (1856—1928) і Федора (Федя) (1893—1960) Шкрібляків, сім'ю майстрів художнього різьблення та інкрустації на дереві. Всі народились і жили у селі Яворові на Станіславівщині. Див.: Словник художників України.— К., 1973.— С. 256—257.

12. *Виставка української штуки... 1903 р.*— очевидно, мова про «першу руську виставу» українських різьб і вишивок з усіх регіонів України, відкриту 1903 р. і експоновану протягом

майже семи місяців 1904 р. Організатором виставки було спортивне товариство «Сокіл». Виставка експонувалася у залах «пасажу Міколяша» (в минулому «Дитячий світ»). Див.: Діло.— 1904.— 21 серп., № 188.

13. *Паризькою фірмою Беранже в справі медалю* — див. «Berti [i] Beranger», приміт. 23.

14. *Висші вакаційні курси* — всеукраїнські наукові курси (вакаційні) молоді у Львові. Спочатку діяли при Київському університеті (у 1885 р.— закриті). У Львові працювали з 23 червня по 27 липня 1904 р. У Києві знову були відкриті лише у 1906 р., з 1914 р. на їх основі організовано Жіночий інститут імени св. Ольги.

15. Ганкевич Микола (1869—1939) — політичний і профспілковий діяч, організатор українського робітництва в Галичині, один із засновників Української соціалістичної демократичної партії в Галичині, член Головної Української Ради у Львові (1914—1917), редактор газети «Воля» (1900—1907). Автор багатьох праць.

16. Раковський Іван (1874—1949) — антрополог і зоолог, педагог, громадський діяч. Перший голова «Академічної громади» діяльний у товаристві «Рідна школа», «Просвіта». З 1934 по 1949 р. голова НТШ. Головні праці «Расовість слов'ян» (1919), «Погляд Хведіра Вовка на расовість українського народу» (1925), «Новий світогляд сьогочасної нації» (1947). Автор шкільних підручників, багатьох науково-популярних праць. Головний редактор «Української загальної енциклопедії» (1930—1935). Див.: Енциклопедія українознавства.— Т. 7.— С. 2465.

17. Брик Іван (1879—1947) — філолог, громадський і педагогічний діяч, дійсний член НТШ, голова Львівської «Просвіти» (1932—1939), редактор «Письма з Просвіти» (1923—1925). Праці про галицьке відродження XIX ст., творчість Т. Шевченка. Див.: Двадцятьп'ятиліття Товариства...— С. 31, 60, 62, 75, 116, 119, 121, 155.

18. «*Przyjaciół sztuk pięknych*» — йдеться про Towarzystwo przyjaciół sztuk pięknych we Lwowie. Засноване 1868 р. Діяло до 1939 р. У 1886—1894 рр. об'єднане з аналогічним краківським товариством. У 1895 р. відновило свою самостійність, на чолі товариства став відомий історик культури В. Лозінський. Метою діяльности товариства було «влаштування виставок творів мистецтва і їх популяризація». Див.: Sprawozdania Dyrekcji Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych we Lwowie.— [Lwów], 1869—1938; Lwów, jego rozwój i stan kulturalny...— Lwów, 1907.— S. 394. Архів Товариства нині зберігається у Бібліотеці Оссолінських у Вроцлаві.

19. *Лятур* — мовиться про Яна Лятура (Latour), львівського антикваря, який займався збиранням та купівлею-продажем старовинних предметів мистецтва, біжутерії, картин і т. ін., а також винаймом власного приміщення (площа Святого Духа — нині площа І. Підкови) під вистави, аукціони. І. Труш називає це приміщення «Сальоном Лятура» (І. Труш. Вистава українських артистів) // Іван Труш. Про мистецтво і літературу: Збірник статей.— К., 1958.— С. 36—38 та інші. Передрук з журналу «Артистичний вістник» (Львів, 1905.— № 2—5). Пор. також: Księga adresowa królewskiego miasta Lwowa.— Lwów, 1906.— S. 327.

20. Сьогодні не відома доля тексту «Курсу української літератури» І. Франка, як і те, чи взагалі він був написаний у формі підручника, підготовленого до друку. Відомо, що 1904 р. видано програму всіх занять, у тому числі тих, що їх проводив на курсах І. Франко. Протягом червня—липня дав І. Франко 18-годинний загальний «Огляд української літератури від найдавніших часів до кінця XIX віку». Лекції читав 23—25, 28, 30 червня і 2, 5—6, 8, 13, 15 і 19 липня (див.: Українсько-руські наукові курси вакаційні... (Додаток). Отже, відома лише програма. Неповні «програмні записки» І. Франка, які стосуються історії української літератури XIX ст., публікує на основі знахідок в архіві письменника М. Возняк, твердячи, що навіть «повна, детальна програма лекцій Франка поки що не знайдена» (Возняк М. З життя і творчості...— С. 246—251).

21. «*Видавнича спілка*», «*Русько-українська видавнича спілка*», «*Спілка*» — йдеться про «Українсько-руську видавничу спілку», акціонерну громадську видавничу спілку, засновану у Львові 1898 р. Діяла до 1932 р. (з 1922 — Українська видавнича спілка). Видавала декілька серій. Головними редакторами в перший період діяльности були В. Гнатюк та І. Франко. Видала близько 400 книжок, переважну більшість — до першої світової війни.

22. «*Кредитовий Союз*» — Крайовий союз кредитовий, об'єднання кооперативних банків у Східній Галичині з централею у Львові. Діяв під такою назвою до 1924 р., опісля союз реорганізовано і перейменовано на Центробанк (1924—1939).

23. «*Berti* [*i*] Berangér» (Берті і Беранже) — графічно-граверне підприємство двох спадкових родів малярів і граверів у Парижі другої половини XIX—початку XX ст. Див.: Allgemeines

Lexikon der Bildenden Rünstler von der Antike bis zur Gegenwart.— Leipzig, 1909.— Bd. 3.— S. 365—366, 496. До виготовлення медалі [redacted] виставку не дійшло.

24. Дембіцький (Dębicki) Станіслав (1866—1924) — польський маляр, графік. Член польських і закордонних мистецьких товариств і об'єднань. Малював пейзажі й портрети. Див.: Lukaszewicz P. Dębicki Stanisław Mieczysław // Słownik artystów polskich.— Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1975.— T. 2.— S. 46—48.

25. Федорович Володислав (1845—1917) — галицький громадський діяч, землевласник, меценат української культури. Фінансував археологічні розкопки, зібрав велику колекцію нарізного мистецтва, заснував музей (у селі Вікні [redacted] Тернопільщині) та школу килимарства. У 1917 р. музей, архів, велика колекція картин були спалені російськими військами. Див.: Енциклопедія Українознавства.— Т. 9.— С. 3489—3490.

26. Практичний підручник української мови — невідоме видання. Ухвала Товариства підготувати й видати такий підручник, очевидно, [redacted] нагальними потребами правописного нормування української [redacted] початку XX ст. Припускаємо, що підручник не був написаний. «Практичну граматику української мови» видав пізніше Василь Сімович (Рештат, 1918).

27. Мегеденюк (Мегеденюк) Марко (1842—1912) — різьбар, народний майстер інкрустації бісером по дереву. Родом із села Річки на Гуцульщині. Уперше почав застосовувати кольоровий бісер ніжних відтінків та мідний дротик для декорування тарелей, скриньок, барилець, свічників, топірців, хрестів-цимбалів. Твори зберігаються у львівських музеях. Див.: Словник художників України.— С. 147.

28. *Сушко* — очевидно, йдеться про Олександра Сушка (1880—1966), історика, журналіста, громадського діяча, автора праць з історії української церкви XVI ст.

29. *Івасюк* — мовиться про Миколу Івасюка (1865—1936), маляра родом з Буковини. Працював у Чернівцях, Києві. Був [redacted] той час відомий з персональних виставок у Львові.

30. Біляшівський Микола (1867—1926) — визначний археолог, музеєзнавець, дійсний член НТШ, ВУАН, організатор музею барона Штайнгеля в Городку на Волині. Протягом 1902—1923 рр.— незмінний директор Київського міського художньо-промислового і науко-[redacted] музею. Дослідник кам'яного віку, трипільської та пізніших культур України, редактор «Археологической летописи Южной России» (1897—1905). Головні праці: «Могильник и урочище Остроня» (1888), «Следы первобытного человека на берегах р. Днепра вблизи Киева» (1890), «Княжа гора» (1890) та інші. Див.: Винницький А. Микола Теодорович Біляшівський.— К., 1926.

31. «Артистичний вістник» — журнал, присвячений мистецтву, театрові [redacted] музиці. Виходив у 1905—1907 рр. у Перемишлі — Львові за редакцією І. Труша і С. Людкевича.

32. «Академічний дім» — місце праці та гуртожиток української студентської молоді у Львові. Збудований заходами НТШ на кошти Є. Чикаленка, Т. Дембицького та М. Грушевського. У фундаційному акті «Академічного дому» від 28 червня 1904 р. записано: «Від довшого часу відчувалася болюча потреба дому, де українська молодь вищих шкіл [redacted] би знаходити добрі гігієнічні і можливо дешеві помешкання та таку ж їду, в крайній потребі і кредит, де виховувалася би [redacted] в здоровій атмосфері праці, вищих духовних інтересів, суспільних і національних обов'язків». Див.: Гнатюк Володимир. Наукове товариство імені Шевченка у Львові: (Історичний нарис. Першого 50-річчя — 1873—1923).— Мюнхен; Париж, 1984.— С. 144—120.

33. Джиджора Іван (1880—1919) — історик, публіцист, громадський діяч, дійсний член НТШ. Майже усі наукові праці присвячені Гетьманщині XVIII ст. Головні [redacted] них: «Україна в першій половині 1738 р.» (1906); «Реформи Малоросійської колегії на Україні в 1722—1723 рр.» (1906); «Економічна політика російського правительства супроти України в 1720—1730 рр.» (1910—1911); «До історії Генеральної військової канцелярії» (1912).

34. Мочульський Михайло (1875—1940) — літературознавець, перекладач, дійсний член НТШ. Працював юристом. Головні праці з нової української літератури: «Гощинський, Словацький і Шевченко як співці Коліївщини» (1936); «Іван Франко» (1938); про поетів «української школи» у польській літературі. Переклав твори В. Стефаника польською мовою, писав статті на етнографічні теми.

35. Комаров Михайло (1844—1913) — бібліограф, етнограф, громадсько-культурний діяч. Автор численних бібліографічних статей і покажчиків, зокрема з української літератури. Йому належить нарис з історії цензури [redacted] Україні.

36. Козловський Всеволод (1877—?) — громадський діяч, бібліотекознавець, співробітник першої української газети у Києві «Громадська думка» (1906), секретар Союзу визволення України.

37. Лавров Павло (1903—1973) — історик, дослідник соціально-політичної історії України XIX—XX ст. Головні праці: «Устим Якимович Кармалюк» (1940), «Селянський рух у Подільській губернії у першій половині XIX ст.» (1946), «Рабочее движение на Украине в 1913—1914 гг.» (1957).

38. *Доманицький* — йдеться про Василя Доманицького (1877—1910), історика, літературознавця, публіциста, співробітника газет і журналів, дослідника творчости Т. Шевченка, Марка Вовчка. Писав праці на теми кооперації.

39. Хомик Артим (1881—1921) — гімназійний вчитель у Яворові, публіцист, співробітник «Літературно-наукового вістника», з 1919 р.— у Відні. Автор шкільних підручників, збірки оповідань «Всесильний доляр».

40. *Поезії Чупринки* — тут і далі йдеться про підготовку «Товариством» окремого видання поетичних творів відомого українського поета і [redacted] Г. Чупринки (1879—1921). У 1913 р. Товариство видало його твори: Грицько Чупринка. Контрасти. Лірика.— [Київ]: Виданнє Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913.— 112 с. (Друк Київської 2-ої артілі, Володимирська, 43). До збірки увійшло 55 поезій.

41. *Доктора Томашівського «Народні рухи»* — [redacted] відомо, про підготовку якої книжки [redacted] тему «народних рухів» мовиться. Спираючись на бібліографію творів С. Томашівського і подальші згадки у протоколах, можна припустити, що йшлося про якесь доповнююче видання джерел, яке, проте, так і не з'явилося друком заходами Товариства до 1914 р.

42. Тут і далі йдеться про працю: Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків. Житє поета і вибір із його поезії. Українською мовою зладив Іван Франко.— [Київ], 1913,— 246 с., видану Товариством. Публікація її планувалась [redacted] засіданнях Виділу 26 травня 1911 р. Дістала високу оцінку в журналі «Літературно-науковий вістник» (1913, кн. 12, с. 367—369). І. Франко дуже радів з приводу виходу книжки: «[...] Моя надія справдилася 1911 р., коли сповняючи моє бажання заряд Товариства прихильників української штуки й науки ухвалив випустити [redacted] світ мою працю про Данте окремою книжкою [redacted] збільшенім об'ємі. На надання голови свого товариства проф. М. Грушевського се видання мало вийти в Києві» (Франко І. Твори: У 50 т.— К., 1978.— Т. 12.— С. 8).

43. *Доде «Тартарен із Тараскону»* — йдеться про видання: Доде А. Дивні пригоди Тартарена [redacted] Тараскона / Переклад Вадима Щербаківського [Київ]: Видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913.— 104 с.

44. Щербаківський Вадим (1876—1957) — визначний етнограф, археолог, музеєзнавець. Навчався у Петербурзькому, Московському та Київському університетах. У 1907 р. працював у Галичині, у 1908—1910 рр.— у Полтаві, з 1922 р.— у Празі, далі — в Мюнхені. Помер у Лондоні. Найважливіші праці: «Архітектура різних народів і на Україні» (1910); «Україн-[redacted] мистецтво» (1913); «Основні елементи орнаментації українських писанок і їхнє походження» (1925); «Формація української нації» (Прага, 1941), «Орнаментація української хати» (1980).

45. *Касперович* — мовиться про Миколу Касперовича, відомого маляра, реставратора творів давнього мистецтва. Працював у Чернігові, з 1924 р.— директор реставраційної майстерні Всеукраїнського музейного городка у Києві. У 1934 р. арештований.

46. Левицький Орест (1849—1922) — історик, письменник, досліджував і публікував невідомі архівні джерела до історії України XVI—XVIII ст., зокрема народного побуту, звичаєвого права, церковних рухів. Допоміжний секретар Київської археологічної комісії (з 1874 р.), співробітник «Киевской старины», дійсний член НТШ, ВУАН. Автор численних наукових праць і художніх творів. Товариство видало його оповідання: Левицький Орест. Волинські оповідання. [redacted] життя XVI і XVII в.— [Київ]: Видання Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1914.— 215 с. У книжку ввійшли оповідання «Ганна Донтовт», «Пашквіль», «Превелебний сват», «Єзуїтська преподобність».

47. Йдеться про видання: Марко Вовчок. Оповідання видані по смерті письменниці з варіантами й рукописей.— [Київ]: Коштом і заходом Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913.— 171 с. Зміст збірки: «Дяк», «Пройдисвіт», «Лист [redacted] Парижа», «Як Ханко солоду відрікся», «Гайдамаки». Див. рецензію на вид.: Літературно-науковий вістник.— 1914.— Кн. 2.— С. 406—407. Відомо про намір перевидати «критично провірене і повне» зібрання творів Марка Вовчка у видавництві «Руська письменність», у зв'язку з чим звертається з окремим листом до Товариства [redacted] власника рукописів редактор Ю. Романчук.

Подаємо повний текст цього листа: «До світлого Товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові! По виданню в «Рускій Письменности» 22 томів наших найвизначнійших письменників 19-ого віка приходить в ній тепер черга на Марка Вовчка. Хотячи зладити видане і критично провірене і повне, яке, заспокоюючи потреби звичайного читача, відповідало би й вимогам літературним, звернувся я до Видавничої Спілки о дозвіл поміщеня в нім також посмертних творів, щодо котрих Спілка застерегла собі була права власности. На мою письменну просьбу дістав я відповідь, що власником посмертних оповідань Вовчка стало вже «Товариство прихильників української літератури, науки і штуки». Удаюся, отже тепер з сею ж самою просьбою до Світлого Товариства, причім зазначую, що виданя Рускої письменности чей не вийшло би на шкоду Єго видання, бо оно ріжнитися має і укладом, не подаючи посмертних творів окремо, і змістом, бо в нім не було би, на пр[имір] варіянтів. Сим дозволом Сьвітле Товариство зробило би немалу прислугу «Рускій Письменности» тай посередно і нашій літературі, до ширення котрої видавництво «Рускої Письменности» сим своїм безінтересовним, матеріального зиску не приносячим, підприємством очевидно причиняєся. З правдивим поважанєм: Юліян Романчук, редактор «Рускої Письменности». У Львові 1 (н. ст.) липня 1914 [р.]» (Державний архів Львівської області, ф. 298, оп. 1, спр. 6, арк. 5. Рукопис. Оригінал). Почалася перша світова війна, і до нового видання не дійшло.

48. Праця «На переломі» Вячеслава Липинського (1882—1931), відомого історика, соціолога, політика і публіциста, не була друкована заходами Товариства.

49. Стебницький Петро Януарійович (1862—1923) — громадський діяч, публіцист, поет. Досить помітна постать у громадському житті Наддніпрянської України початку XX ст., активний учасник українського життя у Петербурзі. Входив до управи видавництва «Вік», секретар, а згодом голова «Благодійного товариства видання загальнокорисних і дешевих книжок». Автор книжок «Українська справа» (1917), «Поміж двох революцій» (1918), «Борис Грінченко» (1920) та інших. Псевдоніми П. Смуток, А. Ірпенський, Малоросіянин.

50. Шраг Ілля (1847—1919) — громадський і політичний діяч, юрист. Автор праць на політично-правові теми, друкованих у «Юридическом вестнике», газеті «Рада», «Записках НТШ», «Южных записках».

51. Василенко Микола (1866—1935) — історик права, громадський і політичний діяч, дійсний член НТШ, член УАН та багатьох інших товариств і організацій. Автор багатьох історичних праць і публікацій джерел XVII—XVIII ст.

52. Семиренко (Симиренко) Софія Іванівна — небога Василя Симиренка, цікавилася мистецьким життям.

53. Герасимчук Василь (1880—1944) — історик, учитель Учительської семінарії у Львові, дійсний член НТШ. Працював над історією України другої половини XVII ст. Головні праці: «Виговський і Ю. Хмельницький» (1904); «Перед Чуднівською кампанією» (1906); «Виговщина і Гадяцький трактат» (1909).

54. Роздольський Осип (1872—1945) — етнограф, філолог-дослідник і перекладач. Відомий як збирач і дослідник української народної музики. Матеріали, які він зібрав, опубліковані в «Етнографічному збірнику» НТШ: «Галицько-руські народні казки» (1895—1899), «Галицькі народні новели» (1910), «Галицько-руські народні мелодії» (1906, 1917).

55. Шніцлер Артур (1862—1931) — австрійський письменник. Заходами Товариства підготовлено до друку і видано два твори: Шніцлер А. Література (комедія) / Переклад М. Грушевської.— [Київ]: Товариство прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913.— 32 с.; Останні / Переклад М. Грушевської.— [Київ]: Товариство прихильників української літератури, науки і штуки у Львові, 1913.— 24 с.

56. Матушевський Федір (1869—1919) — визначний громадський діяч, публіцист, літературознавець, один із засновників видавництва «Вік», редактор газети «Громадська думка» (1906), співробітник «Ради», журналів «Киевская старина»; «Літературно-науковий вістник», «Украинская жизнь» та інших. Автор досліджень про Т. Шевченка, А. Свидницького, В. Антоновича.

57. Вілінський Олександр (1872—1928) — інженер і громадський діяч. Працював за фахом у різних країнах. З 1908 р. у Києві, з 1925 р.— в Українській господарській академії в Подєбрадах. Автор спеціальних праць українською, німецькою і російською мовами.

58. Федюшка Микола (1889—1919) — публіцист, літературний критик, співробітник «Літературно-наукового вістника» і «Української хати». Писав праці про творчість І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, М. Чернявського, Б. Лепкого. Відомий також під псевдонімом Микола Євшан.

Листи Миколи Федюка
та інших кореспондентів
у справах М. Федюка
до митрополита Андрея Шептицького

Мистецтво Галичини першої половини XX ст. усе ще потребує грунтовних наукових досліджень. Донедавна наші знання у галузі мистецького життя «періоду до 1939 року» обмежувались іменами декількох видатних майстрів та інформацією про існування солідного спецфонду з документами того часу. Тепер розпочалося їх активне вивчення. Побудова загальної картини художніх процесів у Галичині в першій половині XX ст.— справа майбутнього, але база для неї готується уже сьогодні. Ведеться збирання матеріалів про окремих художників. Завдяки виставкам і публікаціям стали викристалізовуватися творчі портрети М. Бойчука, П. Ковжуна, С. Гординського, Я. Музики, Е. Козака, М. Бутовича та інших митців, які визначали розвиток українського мистецтва того періоду. Безпосереднім учасником цього процесу був і Микола Федюк (1885—1962) — маляр, графік, тонкий мистецький критик і прекрасний педагог.

Після пожежі у винниківській хаті спадщина художника налічує близько сотні живописних і графічних творів. За життя М. Федюк майже не виставляв своїх робіт. Лише посмертні персональні виставки (Національний музей у Львові, 1975 і Львівська картинна галерея, 1991[1]) дали можливість ознайомитися з творчим доробком майстра. Що стосується біографічних матеріалів про художника, то тут не залишилося майже нічого, за винятком невеликої папки з документами М. Федюка, яку передав Львівській картинній галереї його син. При підготовці меморіального музею на батьківщині М. Федюка доводилося за анкетами і довідками буквально реконструювати його біографію й «оживляти» її за спогадами Ярослави Музики та розповідями учнів художника. Пожежа 1979 р. разом із картинами знищила й архів майстра**. На сьогодні листи М. Федюка до митрополита А. Шептицького, які зберігаються в Центральному державному історичному архіві України у Львові (далі — ЦДІА України у Львові)***, та декілька сторінок перекладу з німецького видання праці В. Авбертіна «Die goldene Kette und anderes»****— єдині відомі рукописи художника.*

---

[1] Микола Федюк. 1885—1962. Виставка творів: Каталог / Авт.-упоряд. В. Сусак.— Львів, 1991.

* Зошит спогадів Я. Музики про М. Федюка, написаних у середині 1960-х рр., зберігається у Львівській картинній галереї.

** За розповідями Б. Возницького, в архіві зберігалися два товсті рукописні зошити з історії візантійського мистецтва та українського іконопису.

*** Нашу увагу до них привернув доктор мистецтвознавства В. Овсійчук, за що висловлюємо йому щиру подяку.

**** Зберігається у фонді Я. Музики у Львівській картинній галереї.

Шість листів М. Федюка, вдячного стипендіата, студента Краківської та Мюнхенської академії мистецтв, до митрополита є одним із численних свідчень видатної ролі А. Шептицького в розвитку національної культури першої половини XX ст. У величезному фонді А. Шептицького в ЦДІА України у Львові зберігаються листи багатьох художників, яким митрополит надавав грошові стипендії для навчання за кордоном[2]*. Серед стипендіатів А. Шептицького були М. Бойчук, М. Сосенко, О. Новаківський, М. Паращук, І. Северин. Листи М. Федюка до А. Шептицького мають виняткове значення для розуміння особистости їх автора. Вони сприймаються як невеликі нариси, присвячені питанням сучасного мистецтва. Ці листи цікаві й в іншому плані. Історія про те, як М. Федюк став стипендіатом митрополита А. Шептицького, як був позбавлений цієї стипендії, передавалася з уст в уста його друзями та учнями. У листах вона набула документального підтвердження. До того ж збереглися не тільки листи М. Федюка за цей період, а й рекомендаційний лист С. Віткевича до митрополита (№ 1), у якому він просить посприяти розвитку молодого таланта, і лист С. Дембіцького (№ 2) про успіхи М. Федюка у Краківській Академії мистецтв, ще один лист, С. Віткевича (№ 9), на підтримку художника та офіційний лист від професора Баварської Академії мистецтв П. Гальма з проханням надати М. Федюкові стипендію для продовження навчання (№ 10). Це якраз той рідкісний випадок, коли події зафіксовані досить послідовно і без прогалин.*

Родом із невеличкого села Голубиця на Бродівщині, М. Федюк здобув середню освіту в Бродівській і Львівській академічній гімназіях і 1907 р. вступив на юридичний факультет Львівського університету. Він відвідує лекції упродовж двох півріч, входить у коло львівського студентства, товаришує з Максом Стефановичем (братом Я. Музики) і провадить богемний спосіб життя, за словами Я. Музики, «в цілім того слова значенні». Скоро зрозумівши, що його покликання — мистецтво, а не юриспруденція, М. Федюк у 1909 р. їде як учитель української мови дітей художника Тита Романчука в Ловран на узбережжя Адріатичного моря. Тут він потрапляє у середовище української та польської інтелігенції. За спогадами Я. Музики, у Ловрані відпочивали І. Франко, Г. Сенкевич, С. Віткевич, Я. Мальчевський, Ю. Пшебишевський. Спілкування з ними сильно вплинуло на майбутнього художника. М. Федюк створює серію перших пейзажів, які виразно засвідчують його малярський талант. Роботи художника подобаються С. Віткевичу. Він дає М. Федюкові рекомендаційного листа до А. Шептицького, з яким віддавна підтримував дружні взаємини. Митрополит зацікавився здібним художником і взяв його під свою опіку. У 1911 р. Національний музей у Львові купив вісім олійних творів М. Федюка, привезених з Ловрана. Наприкінці 1910 р. М. Федюк їде до Кракова і вступає учнем у майстерню С. Дембіцького у Краківській Академії мистецтв. У травні 1911 р. він з Кракова пише листа митрополитові (№ 3), звітуючи про свої досягнення. Федюкові успіхи підтверджує у своєму листі до А. Шептицького і його викладач С. Дембіцький. Відгук професора позитивно вплинув на рішення митрополита надати М. Федюкові стипендію для навчання в Мюнхені, і в жовтні 1911 р. він уже складав вступні іспити в Баварській Академії мистецтв.*

Навчання у Мюнхені багато дало художникові. Про це говорять і його листи. У суто фаховому плані М. Федюка завжди визнавали передовсім як рисуваль-

---

[2] Публікацію цих матеріалів уже розпочато. Див.: Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького / Публ. Л. В о л о ш и н // Образотворче мистецтво.— 1990.— № 6.— С. 18—23.

* Всі картини збереглися у колекції Національного музею у Львові.

ника. Основи його професіоналізму, без сумніву, були закладені німецькою школою. М. Федюк пробув у Мюнхені з жовтня 1911 по лютий 1912 р. Однією з причин позбавлення М. Федюка стипендії було те, що він не належав до старанних учнів, але неабияку роль відіграв у цій історії звичайний випадок. Митрополит А. Шептицький особисто приїхав до Мюнхена і зайшов на квартиру студента. Він робив це двічі. І обидва рази не заставав стипендіата. Не помітивши в майстерні слідів наполегливої праці, митрополит зробив висновки, які поклали край мюнхенському навчанню його підопічного. Як видно з листа С. Віткевича від 5 червня 1912 р. (№ 9), М. Федюк після Мюнхена заїхав до нього в Ловран, показав свої академічні роботи, сподіваючись, що С. Віткевич ще раз допоможе йому. Але рішення А. Шептицького не змінили ні Федюкові пояснення, ні лист С. Віткевича, ні офіційна рекомендація професора П. Гальма. Далі М. Федюк повинен був здобувати освіту самотужки. Він повернувся до Кракова і в 1913—1916 рр. навчався у Краківській Академії мистецтв, у майстерні професора Ю. Мегоффера. Краківська школа розвинула у М. Федюкові справжнє мистецьке чуття, згодом він оволодів енциклопедичними знаннями в галузі мистецтва і літератури, став прекрасним знавцем ікони, народного примітиву. Стосунки між А. Шептицьким і М. Федюком не були розірвані цілком, і, за розповідями учнів, митрополит нераз запрошував його на консультації до Національного музею у Львові.

У публікації подані листи від чотирьох осіб: Миколи Федюка (№ 3—8), Станіслава Віткевича (№ 1, 9), Станіслава Дембіцького (№ 2) та Петра Гальма (№ 10). Усі вони адресовані митрополитові А. Шептицькому, об'єднані тематично і подані у хронологічному порядку. Шість листів М. Федюка зберігаються у фонді А. Шептицького (ф. 358) в окремій справі (оп. 2, спр. 287). Там же міститься лист від С. Дембіцького, а також два листи від Николая Федюка — вахмістра жандармерії, датовані 1904 і 1905 рр. На те, що згадані два листи не мають ніякого зв'язку з М. Федюком-художником, вказують біографічні дані (М. Федюк у той час вчився у Львівській академічній гімназії) і різниця у почерках. Збереглися не всі листи художника. У листі з Кракова від 23 травня 1911 р. М. Федюк пише: «не писав так довго, бо не сьмів забирати дорогого часу [...]*». Отже, художник надсилав листи до митрополита раніше.*

Листи С. Віткевича, у яких йдеться про М. Федюка, виявлено у справі № 51 фонду А. Шептицького (оп. 2). У 51-й справі зберігається і лист професора П. Гальма, друкований на бланку Баварської Академії мистецтв, підписаний ним власноручно і завірений печаткою та підписом директора Академії.

Усі листи є оригіналами і публікуються вперше. Авторський правопис збережено повністю, лише в окремих випадках пунктуацію приведено у відповідність до сучасних норм.

Висловлюємо подяку Г. Сварник та В. Александровичу за допомогу в підготовці публікації.

Віта СУСАК

ДОДАТОК

№ 1

Lovrana,
Pansion Central,
7 Wrzesnia 1909 [*r.*]

Czcigodny i drogi Księże Arcypasterzu!

Otdawca tego listu Pan Nikołaj Fediuk posiada duże zdolności malarskie: poczucie i zdolność odtwarzania formy nawet tak subtelnej jak wyraz ludskiej twarry, i poczucia tonu harmonii czyli najlepsze pierwiastki talentu malarskiego. Jest on zupełnym samoukiem i tych kilka prac, które mi pokazywał, są całym prawie jego dorobkiem malarskim — ale ma szczerze zamiłowanie do sztuki i chce pracy.

Nie znam go bliżej i nie mogę ręczyć jaki będzie ostateczny resultat jego pracy, ponieważ na ten resultat składa się nie tylko talent ale i inne przymioty psychiczne, sądze jednak, że talent ten zasługuje na poparcie, na dostarczenie mu środków pracy i rozwoju.

Pan Fediuk jest zupełnie ich pozbawiony, i jeżeli istnieją jakieś ruskie instytucje, pomagające młodym ubogim artystom — powinny by mu przyjść [illegible] pomocą. Zatem pewny, że Ksiądz Metropolita nie weźme mi za złe, że go tem utrudniam i jest[em] pewny jego u tej sprawie życzliwego poparcia.

Miło mi przy tem z dawną serdecznością uścisnąć drogiego Księdza Andreja i zapewnić go [illegible] niezmiennej głębokiej czci i Serdecznej przyjaźni.

Stanislaw Witkiewicz[1]

Pani Dembowska[2], która zaopiekowała się tu mną w ciężkiej przewlekłej chorobie, łączy wyrazy również serdecznej czci i życzliwości. Patrząc na willę Rubinich — wspominam zawsze Was serdecznie i żałuję że to już daleka, niepowrotna przeszłość, kiedyś cie tu byli.

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 51, арк. 23—24. Автограф.

Переклад

Ловран,
Пансіон «Центральний»,
7 вересня 1909 [*р.*]

Високодостойний і дорогий отче Архипастирю!

Пан Микола Федюк, що передав Вам цього листа, володіє великими малярськими здібностями: відчуттям і вмінням відтворити форму, навіть таку делікатну, як вираз людського обличчя, і відчуттям тону гармонії, тобто найкращими елементами живописного таланту. Він [illegible] цілковитим самоуком, і ті

кілька робіт, які він мені показував, з майже цілим його художнім доробком — але він має щиру любов до мистецтва і хоче працювати.

Не знаю його ближче і не можу ручатися, яким буде кінцевий результат його роботи, тому що той результат складається не тільки з таланту але й з інших психічних достоїнств, думаю, однак, талант цей заслуговує на підтримку, на надання йому засобів праці й розвитку.

Пан Федюк зовсім їх позбавлений, і якщо існують якісь руські інституції, що допомагають молодим бідним художникам, то повинні б йому допомогти. Тому певний, що отець Митрополит не образиться на мене, що його тим обтяжую, і я переконаний в його доброзичливій підтримці в тій справі.

Приємно мені при цій нагоді з давньою сердечністю обійняти дорогого отця Андрія і запевнити його в глибокій пошані й сердечній приязні.

Станіслав Віткевич

Пані Дембовська, яка заопікувалася тут мною під час моєї тяжкої тривалої хвороби, приєднується з виразами сердечної пошани і доброзичливости. Дивлячись на віллу Рубінів, завжди згадую сердечно про Вас і жалкую, що то вже далеке неповторне минуле, коли Ви тут були.

№ 2

Краків, дня 7 мая 1911 [р.]

Ваша Ексцеленціє!

Яко керовник відділу для малярства декорацийного в Академії Штук Красних в Кракові почуваю ся до милого обов'язку зложити нинішнє посьвідчення, що п. Николай Федюк працює під моїм надзором від січня мин[улого] року яко надзвичайний ученик*, а від літного півроча вписаний зістав в книгу звичайних учеників Ц[ісарсько]-К[оролівської] Академії. Поминаючи формалістичну сторону в змісті мого ареченя**, позістає правдиве узнанє для п. Федюка, котрий яко інтелігентний і здібний чоловік звернув вже на себе увагу з боку професорского, і, коли б не та обставина, що статут Академії ограничає привілеї для учеників надзвичайних п. Федюк був би узискав нагороду за студію академічну[3]. Супроти того, що п. Н. Федюк сумлінно працюючи робить значні поступи в студіях належить очікувати, що в найблизшій будучности буде в можности потвердження — доводами.

З найвисшим і належним поважанєм і ушанованєм

відданий
Ст. Дембіцкий[4]
проф[есор] Акад[емії]
Шт[ук] Кр[асних]

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 17—19. Автограф.

* Надзвичайними учнями у Краківській Академії мистецтв називали вільнослухачів, звичайними — студентів.

** Так в оригіналі.

№ 3

Краків, дня 23 мая 1911 [р.]

Ваша Ексцеленциє!

Не писав так довго, бо не сьмів забирати дорогого часу Вашій Ексцеленциї в не дуже важних справах. Учуся, як і в I курсі в Академії в школі проф[есора] Дембіцкого, котрого я і просив щоб Вашій Ексцеленциї написав про се посьвідченє. Проф[есор] Дембіцкий відносить ся до мене дуже прихильно і з заінтересованєм, і я таки богато зискав в певности в рисунку і опанованю форми завдяки єго знаменитому веденю.

Що до моїх замірів на будуче, то першим з них є: на вакациях, що зачнуть ся 1 липня «закопатися» в села і працювати в той спосіб, щоби вже могти щось зробити, що відповідало би моїм поняттям, що задоволило би мої вимагання...* Бо дотеперішні роботи — се слабі річи, без власної будови, хоч часто забирав ся до них з повним переконанєм.

І ось удаю ся до Вашої Ексцеленциї з великою просьбою, щоби були так ласкаві позволити замешкати яку малу кімнатку в котрій із своїх палат в околици Підлютого[5], про які я чув, що незамешкані — на час вакаций. Може се — заризикована просьба до Вашої Ексцеленциї, що їм вже і так маю дуже богато завдячувати... але — нехай вже все завдячую! Я там спокійно працювавби над композиціями, які конче мушу виконати, і — як чув: пейзаж і типи там є; ніхто мині не перешкоджавби. Працювавбим з тою гадкою: або тепер, або — ніколи!

Я так хотівби, щоби їх Ексцеленция були вдоволені з мене... В Академії рисую і малюю самі акти і здаю собі з того справу, що се нічого більше, як: наука. Я хотів би щось більше. Праця в товпі далеко не відповідає тій дивній містерии між чоловіком а природою, якою є, згл[ядно] повинна бути, Штука.

Прошу дарувати, що може не до річи пишу і забрав тілько часу Вашій Ексцеленциї. Руці Вашої Ексцеленциї цілую

вдячний до смерти
Микола Федюк
ст[удент] Академії штуки.

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 6—8. Автограф.

№ 4

Монахіюм, 24/X 1911 [р.]

Ваша Ексцеленциє!

Вступний іспит, якому кождий нововступаючий мусить піддати ся я здав, хоч в перших днях рисованя знайшовши ся між представителями тілько народів мав «трему». Прим[іром], зараз коло мене рисував Іспанець, що на-

* Тут і далі — крапки в оригіналі.

зиває ся ні більше ні менше як: Velasco, були Італіянці, а навіть 2 [redacted] полудн[евої] Америки.

Записався до професора Гальма[6], котрий — як мині казали — має бути одним з найліпших тутешних професорів і першорядним аквафортистом Німеччини.

Одна тільки біда, що тут імматрикуляція і чесне — дуже дорого виносять. Для не-німця 112 марок 50 фен!! (В Кракові річно: 8 Кор[он]. Іспит [redacted] ще здавав, бо се нічого не коштує, так — для спробованя сил, але се, помимо того, що они богато дають — за богато.

Ексцеленция казали вписатись до державної Академії, то буду мусів заплатити ту суму, [redacted] о[тець] Капелян[7] певно здивує ся, коли зажадаю тілько грошей, бо треба шталюгу купити і т. п.

Що правда, то вже тепер замічаю різницю між Краковом і Монахіюм, бо на 140 здаючих приняли 79, а богато [redacted] відкинених певно були б прийняті в Краківській Академії. Рисують Німці солідно, хоч кольору не видять, як то видно в Новій Пінакотеці, [redacted] галериї Шака, Glaspalasti[8].

Стара Пінакотека[9] — чудова!!— Але те все Ексцеленция оглядали і знають докладно.

Остаю вдячний до смерти

Микола Федюк

München, Schellingstr[asse] 24, Seifeugebäude 11 St. rechts. beim Herrn Soukenka

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 15—16. Автограф.

№ 5

Монахіюм, 30/X 1911 [р.]

Ваша Ексцеленціє!

Посилку грошову отримав і дуже красненько дякую, бо придала ся [redacted] сам час на впис і на житє. [redacted] понеділок т. є. завтра починаю вже працювати в Академії.

Нині неділя, отже користаючи з вільних вступів прислугуючих академікам штук, ходив до Glaspalast і Secession[10] і... мушу цофнути, що писав до Ексцеленциї недавно про німецьку штуку.

Завівся тілько на Новій Пінакотеці, де сподівав ся побачити найсильніші річи найбільших майстрів. Розумію, що они збирають твори етапами, по історії, всеж такі Defregger-и[11], [redacted] навіть Feierbach-и[12] — на нині — неможливі. Друга вистава, до котрої не знаючи ще міста зайшов, [redacted] — як довідав ся цілком подрядна.

За то в «Glaspalast-i» стрічає ся вже річи добрі, як каже Німець: gediegene Sachen, і цікаві. Я вийшов звідтам збогачений о такі здорові сильні враження, які можуть подати Erler[13], Dietz[14], Herterich[15] і сотки инших і вийшов з тим пересьвідченєм, що... таки тут — чують і вміють люди.

Однак в «Secession» бачив оден півакт якогось Manguina[16], в якім є так велика рисункова і кольористична культура, що — дітирамби можнаби писати до того образу і плакати з радости, що люди вже так високо-високо стоять. Яке переведенє, який кольорит!! Сего невеликого образу (я особисто) не проміняв би за цілу виставу з виїмкою лиш Stück-a[17] «Ночи», таксамо великого твору штуки. Зьвізди на синім-фіолєтнім небі, темна, зимна зелень трави, на ній два акти ясні в блідім місячнім сьвітлі стоять спокійно побіч себе; вона шепче йому до уха, чи цілує... На боці кавалок еліпси ставу — тихо снують ся тіни їх обоїх на траві — все трохи стилізоване, все утримане чисто, все в найліпшім декорацийнім укладі — ось stuck — діонізиєць, співає, бо вміє співати — пісню життя. Крім того ще богато дуже цікавих річий Hodler-a[18], Maurice Denis-a[19] т. д.— але забираю часу читанням.

Дуже перепрашаю, що понаписував тут богато непотрібного. Ексцелєнция казали вправді богато писати, але то відносилось певно до часу, не величини листа і я — обіцяю вдруге не забирати тілько цінного часу Вашій Ексцелєнциї.

Перші враження — от і не втерпів, щоб не розказати.

Дякую ще раз з цілого серця за все і за послідну посилку і остаю вдячний на завсігди

Микола Федюк

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 10—13. Автограф.

№ 6

Мінхен, 4.12.1911 [р.]

Ваша Ексцелєнцие!

Зі щирого серця складаю подяку за ласкаве присиланє гроший. Сих 200 марок мусить вистати на два місяці, проте просив бим вже о висилку аж 1 лютого [1] 912, бо за скоро вибрав би всі гроші, а розходить ся оте якраз, щоб їх уживати можливо найповільніше, хоч і як тут тепер дорого. Тільки студиї тут мають так богато в собі атракциї, що прим [іром] мині цілком добре було з тим, що до нині навіть в хаті не палив. Все цілком инакше як в Кракові! Які виклади знамениті! Ось такий виклад нині про темперу, а недавно про грунтованє полотен малярских з демонстрациями і доказами, що принесе богато шкоди фірмам, але величезні користи малярам і штуці.

А всіх перейшов професор анатомії Моліє славний зі своїх викладів. І я, що наслухавши ся в дитиньстві казок, перейшовши цілком поважну некрофобію яко ученик, і 15 літ не бачивши вмерлого чоловіка — ходжу до Анатомії слухати викладів, так цікаво говорить той чоловік!..

В Кракові не стягнувби мене там за ніякі скарби сьвіта — тут: коли йшов на перший виклад три рази вертався від брами, на тиждень став вегетариянцем, але пішов і тепер нетерпеливо вичікую другого відчиту що суботи.

Проф [есор] Гальм, який з початку доглядівся якоїсь манєри в мене, для того що я инакшою технікою рисував як другі тепер побачивши, що зміняю

на переміну то техніку сьвітла і тіни, то лінійну, то лучу обі разом, прихильний до мене і я з ним освоївся, та знаю чого він вимагає.

Що в напрямі рисунку, який мені головно бракує, зроблю великий поступ — се цілком певне. Що дня формально чую більше певности в руці. Працюю по 7 годин денно, не вчисляючи помічних викладів — отже цілий день занятий. Досі я ще ніколи так інтензивно не працював. І яка приємна ся праця!

Не знаю справді: чим віддячу ся Вашій Ексцеленциї за так великі ласки? Без сеї підмоги я ані сьмів би мріяти про якийсь побут в Монахіюм, про науку...

Знаю, що я особисто користаю тут пребогато завдяки доброті Ексцеленциї і рівночасно — жахаю ся на згадку, що треба буде ся відплатити, в якій би то не було формі.

Чи зможу?

Часами приходять сумніви. Одержую все в як найліпшій якости. Чи як мине час студий — і (продукция) згл[ядно] продуктивність буде такою?

Десь Словацький, будучи малим хлопцем, молив Бога щоб йому дав поетичний талан[20]...

Як буде — то буде, я дальше буду працювати — о скільки можна найбільше!!!

Остаю
вдячний до смерти
Микола Федюк

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 20—23. Автограф.

№ 7

Мінхен, 15.1.1912 [р.]

Ваша Ексцеленция!

З початком Нового Року осьміляю ся переслати як найгорячійші бажання.

Як в попередних звітах так і тим разом можу про свої відносини те саме сказати і що все працюю богато і користаю; студиюю технічні сторони, недавно купив темперові краски і стараюся до них, як до справді солідного малярского матеріалу привикнути, а при тім не опускаю практичної роботи в Академії, ні викладів, з виїмкою 3 днів, в котрих був хорий.

Се все є так приємне і приманчиве, що кождий, кого вяже який інтерес з малярством так само з запалом віддавби ся студіям. Хоч може моя праця занадто горячкова, і як все що відбуває ся під кличем: всьо нараз — неусистемізована може, але я то чую, що корисна і пізнаване дає мені богато.

Инше діло як прийде ся зустрінутись з роботою по-за Академією — самостійною. Три композиції, які зачав ще перед святами — нескінчені[21]. Не роблю собі богато з похибок рисункових в них — сі я з часом вирівнаю,

(се-ж проекти тілько) але чимало наносять грижі питаня: як саме треба мині малювати. Пізнаючи все старі і нові теорії, гасла, напрями не досить є не підлягати впливам, що вже само вимагає повного напруження,— і тут прийшло ся сконстантувати самому перед собою, що богато недостач...

Богато ще не виклярувалось і я хитаю ся то в сю, то в иншу сторону...

Але рівночасно і вірю, що вдасть ся найти чого треба. Певні основні (хоч дуже загальні) форми [illegible] — прочі прийдуть, мусять прийти!

Тілько зі здоровлям — у мене лихо. Бог видить, що не дав причини до сего, [illegible] недавно зімлів. Господар відратував і я вже 2 дні здоров, та ходжу в Академію. Впрочім у мене се не новина: 2 роки тому приключилось таке в Льоврані і тоді Романчук[22] (син посла) мене відратував. Може бути, що крім анемії прилучилась до сего звістка про його смерть в Кульпаркові, що цілим мною потрясла дуже сильно (бо ми приятелювали). Властиво се все не належить до річи, впрочім тепер усьо добре. Но — все таки: здоровля — важна річ.

Щоби Ексцеленция були все здорові і ніколи не зазнали того прикрого почуття безсильности і цілковитої інерциї, властивого хорим! — сего посеред многих инших і мині нехай буде вільно щиро бажати!

Микола Федюк

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 25—29. Автограф.

№ 8

Монахіюм, 28.11.1912 [р.]

Ваша Ексцеленциє!

Просто соромлю я вже навіть просити о прощення, і не сьмію, по тім, що зайшло. Є се щось такого, що на згадку тої суботи, котра колом все стремить в голові [illegible] хотів би під землю сховатись і певно не давби вже чути в собі якби мені не залежало на опінії* Вашої Ексцеленциї і тілько виключно на опінії. Справді треба мати таке специяльне «щастє» до таких діявольски-фатальних констеляций випадків, як я його мав два рази.

Чи я малюю, чи роблю що?..

Я вмисно перечислив рисунки котрі викінчив в Академії доси. Є їх 54 голов і актів**, крім студій рук і ніг і анатомічних чоловіка і коня. Ми*** все, як рівнож шкіци до композиций та сьвідоцтво і дві мальовані голови я предложу.

Мині так прикро, що тепер ограничу ся до подання фактів. В суботу [illegible] був рано в Академії, наша кляса [illegible] на горі з боку і бічними дверми я і вийшов не сподіваючись нічого з почти бічними дверми. До мене дуже рідко хто пише, бо всі мої знакомі знають про те, що я не люблю листуватись. По 12-ій

* Тут і далі — підкреслено в оригіналі.
** — викінчених «по монахійски».— Приміт. М. Федюка.
*** Так в оригіналі.

[redacted] пішов [redacted] обід [redacted] о 2-ій я був на викладі анатомії Pettenkofferstr [asse] до 4-ї (Pettenkofferstr [asses] дуже близько двірця!!) В суботу по полудни в Академії не працюють. Паньство Паращуки[23] (він різьбар) запросили мого товариша [redacted] Академії Кобриньского[24] (сина лікаря) і мене до себе, де ми оба від місяця не були (Кобринський як довідав ся про все, за голову вхопив ся!) Ми вийшли звідтам [redacted] 12 год. [redacted] ночи — на столі в мене лежала картка і білет Вашої Ексцеленциї.

Ось ціла правда!!

Pendant до того мого листа творить письмо, яке [redacted] вислав до о. Демчука[25], се послідне було з просьбою, щоб ще о скільки можна перепросити Вашу Ексцеленцию, що переочив перший приїзд в понеділок 19/11. Вони оба разом творять цілість в тім моїм передусім блямажі.

В моїй екзальтованій голові — вже не [redacted] — які думки [redacted] родять ся... Отже се правда,— що Ексцеленция могли завагатись щодо мене? Що можуть, що припускають можливість звичайної брехні в моїх листах, в котрих про себе я згадував? Чи ще що гіршого!?...

На те все — коли так дійсно би було я мушу сказати зі сьвятим переконанєм чуючи се — im Innersten meines Wesens — що [redacted] ані рафінований ошуст ані легкодушний дітвак і [redacted] кривлю душею, ні, ані одно ані друге!! Прошу мені дарувати за досадний де-що вислів, я вже сам не знаю, що пишу.

Ваша Ексцеленциє! Амбіциї мої може далеко неоправдані, але чи в сім чи иншім напрямі я міг би з успіхом робити щось! Мене ще й тепер притягає клясична фільольогія, а фільозофію штуки я тепер вже ліпше викладав би чим доцент Собескі в Кракові хоч і як багато він має слухачок. Чи навіть, як працівник мігби жити! І як [redacted] є з ласки Вашої Ексцеленциї [redacted] Монахіюм, щоб студиювати в напрямі малярства — так болить мене гадка, що можна би підозрівати в мині таку нечесну, невдячну і... нерозумну істоту, що робила би цілком инакше, чи я вже знаю як? — [redacted] подумати можнаб було — ріжно.

Я все бачив і бачу в Вашій Ексцеленциї величезну перевагу інтелєктуальну і моральну, яка, як богато иншим імпонує і мини; чуючи ся сам старцем, я почувався в відношенню до Ексцеленциї — дитиною, що ніколи не зможе так бистро так влучно клясифікувати поняття і мати рівночасно так великий засіб Любови.

І виключно лиш для того не можу погодити ся з тою думкою, що Ексцеленция можуть подумати о мині в тім дусі як я згадав! —

Все проче байдуже!

Понаписував [redacted] поплутано, як поплутані гадки мої. Дуже перепрашаю за се. Впрочім се може послідний лист, для того що за місяць з кінцем 1-го семестра я хочу вертати до Галичини, про що хотів особисто донести. Всі виклади і вечірний акт кінчаються з I семестром і шкода на 1 1/2 місяця II-го сем[естру] платити чесне 70 марок. Працювати буду самостійно.

Мої слова подяки за все, що від Ексцеленциї отримав будуть за малі, щоб виказати, що чую, на се вони не вистануть.

М. Федюк

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 287, арк. 30—33. Автограф.

№ 9

Lovrana, 5 czerwca 1912 [r.]

Czcigodny i drogi Arcypasterzu!

Ponieważ pisałem przed mniej weięcej rokiem, polecając względom Księdza Arcypasterza talent Pana Fediuka, uważam za słuszne stwierdzić teraz, że Pan Fediuk w ciągu tego czasu zrobił rzeczywisty i wielki postęp, który z jednej strony świadczy o zamiłowaniu i pracy, z drugiej zaś potwierdza sąd o jego talencie, wydany na podstawie znajomości jego prac, robionych przed jakąkolwiek systematyczną nauką malarstwa.

Widziałem tu rysunki robione w Akademiji w Monachjum i pejzaż malowany tu w Lowranie. Jedno i drugie świadczy o wielkim postępie w pojmowaniu i odtwarzaniu kształtu, poczuciu koloru i zdolności kompozycyjnej. Z rozmowy z p. Fediukiem odniosłem wrażenia, że razem z umiejętnością malarską rozwija się też jego wiedza artystyczna.

Słowem z przyjemnością stwierdzam, że mój sąd był słuszny i że p. Fediuk niczem nie zaprzeczył tej dobrej opińji, jaką o nim powziąłem uprzednio.

Donosząc o tem Czcigodnemu Arcypasterzowi korzystam ze sposobności, żeby go zapewnić o niezmiennej głębokej czci, zawsze serdecznej rzyczliwości i zarazem powiedzieć że pamięć drogiego «brata Andrzeja» jest zawsze jednako miła.

Stanisław Witkiewicz

Pani Dembowska, która jescze tu przebywa, doprowadzając mnie swoją opieką zdrowia, przesyła Księdzu Arcypasterzowi wyrazy głębokiego szacunku i zawsze serdecznej życzliwości i pamięci.

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 51, арк. 26а—27. Автограф.

Переклад

Ловран, 5 червня 1912 [р.]

Високодостойний і дорогий Архипастирю!

Оскільки я писав майже рік тому, рекомендуючи отцеві Архипастирю звернути увагу на талант пана Федюка, уважаю за слушне ствердити тепер, що пан Федюк протягом цього часу досяг очевидного і значного поступу, який, з одного боку, свідчить про захопленість і працю, з другого, підтверджує думку про його талант, висловлену на підставі ознайомлення з роботами, виконаними ще до будь-якого систематичного навчання малярства.

Бачив тут рисунки, зроблені в Академії у Мюнхені, і пейзаж, намальований тут, у Ловрані. Те і те свідчить про значний прогрес у розумінні і відображенні форми, відчутті кольору і вмінні компонувати. Із розмови

з паном Федюком дістав враження, що разом із живописною вправністю розвинулися також його художні знання.

Одне слово, з приємністю відзначаю, що моя думка виявилася слушною і що пан Федюк нічим не сплямив того доброго враження, яке я склав про нього попередньо.

Повідомляючи про це високодостойного Архипастиря, користуюся з можливості, щоби запевнити Вас у незмінній і глибокій пошані, завше сердечній доброзичливості, а водночас сказати, що пам'ять про дорогого «брата Андрея» завжди приємна.

Станіслав Віткевич

Пані Дембовська, яка ще тут перебуває, допроваджуючи мене своєю опікою до здоров'я, переказує отцеві Архипастирю вирази глибокої поваги та завжди сердечної доброзичливості й пам'яті.

№ 10

ZLUGNIS

Der Studierende der Akademie Herr Nikolaus Fediuk aus Holubycia (Galizien) hat während des Wintersemesters 1911/12 die Zeichen-Klasse des K. Professor Peter Halm besucht mit
sehr grossem Fleisse — guten — Fortschritten und
sehr lobenswürdigem Betragen.

Der Unterzeichnete empfiehlt Herr Fediuk für ein Stipendium aufs Wärmiste. Er ist der erwahnten Vergünstigung würdid und bedürftig.

München den 21 März 1912.
P. Halm

ЦДІА України у Львові, ф. 358, оп. 2, спр. 51, арк. 29. Оригінал. Лист писаний на фірменному бланку: Königlich Bayerische Akademie der Bildenden Künste. No 342.

Переклад

СВІДОЦТВО

Студент Академії пан Микола Федюк з Голубиці (Галичина) у зимовому семестрі 1911/1912 відвідував клас рисунку професора Петера Гальма з
дуже великою старанністю — доброю — успішністю та
дуже похвальною поведінкою.

Нижчепідписаний настійно рекомендує призначити панові Федюку

стипендію. Він має право на надання йому пільг, як особа, що не володіє засобами до існування.

Мюнхен, 21 березня 1912.
П. Гальм

Королівська Баварська Академія Образотворчих Мистецтв. № 342.

ПРИМІТКИ

1. Віткевич Станіслав (1851—1915) — відомий польський художник і критик. Вчився у Петербурзькій, Мюнхенській академіях мистецтв. Автор критичних праць «Мистецтво і критика у нас», «Юліуш Коссак», «Олександр Геримський» та інших. Був хворий на туберкульоз, останні роки життя провів у Ловрані.

2. Дембовська Марія (1854—1922) — дружина Б. Дембовського (1847—1893), польського етнографа і колекціонера народного мистецтва. З 1880-х рр. жили [illegible] Закопаному, приятелювали з С. Віткевичем, Г. Сенкевичем. Після смерти чоловіка М. Дембовська стала близьким другом С. Віткевича і була з ним до останніх його днів.

3. М. Федюк отримав грошову нагороду, коли вже був студентом Краківської Академії мистецтв (майстерня Ю. Мегоффера), — за акт, намальований у другому півріччі 1915 / 1916 р.

4. Дембіцький Станіслав (1866—1924) — польський маляр і графік. Родом з Любачева, закінчив реальну школу [illegible] Коломиї. Вчився у Відні, Кракові, Мюнхені, Парижі. Був членом об'єднання «Штука» і віденського об'єднання «Сецесіон». Із 1909 р. викладав релігійний і декораційний живопис у Краківській Академії мистецтв.

5. Підлюте належало до маєтків митрополита, тепер хутір Закриничне біля села Перегінська Рожнятівського району Івано-Франківської области. У Підлютому була дерев'яна двоповерхова дача А. Шептицького—Кедрова палата (спалена після війни). Свідчень про перебування М. Федюка [illegible] Підлютому [illegible] виявлено.

6. Гальм Петро (1854—1923) — один із небагатьох німецьких графіків, які були визнані ще за життя. Вчився у Політехнічній школі в Дармштадті на архітектурному відділенні. У 1875—1882 рр. навчався у Мюнхені у Й. Рааба. З 1900 р. — професор Мюнхенської Академії мистецтв. У 1892 р. з його ініціативи засновано Мюнхенське товариство графіків. Робив першокласні копії-гравюри з картин, репродукції для мистецьких часописів, [illegible] великі серії краєвидів Німеччини й Італії.

7. Протягом 1901—1911 рр. посаду отця-капелана обіймав священик Василь Жолдак.

8. Музеї Мюнхена, які сьогодні входять в об'єднання «Баварські державні збірки картин» Нова пінакотека — музей німецького живопису і скульптури XIX—XX ст. Галерея Шака — збірка пізньо-романтичного німецького мистецтва. Glaspalast — «Скляний палац» — виставочний зал, збудований тільки зі скла і металу в 1854 р.

9. Стара пінакотека заснована 1836 р. У ній зібрано унікальну колекцію картин старих майстрів (В. Тіціан, А. Дюрер, П. Рубенс та інші).

10. Заснований 1892 р., мюнхенський «Сецесіон» об'єднував переважно представників югендстилю.

11. Дефрегер Франц фон (1835—1921) — маляр, родом [illegible] Тіролю. Вчився у Мюнхені, у майстерні К. Пілотті. Малював картини [illegible] теми з життя тірольських селян.

12. Фейєрбах Ансельм (1829—1880) — один з найзначніших німецьких історичних живописців. Учився у Дюсельдорфі, Мюнхені, Парижі. Малював великі картини [illegible] теми античних легенд, прагнув відродити монументальне мистецтво в дусі Ренесансу.

13. Ерлер Фріц (1868—1940) — живописець, декоратор, портретист. Вчився у Бреслау (тепер — Вроцлав). Робив декорації для Художнього театру в Мюнхені, малював портрети відомих діячів німецької культури, ілюстрував журнал «Die Jugend», відіграв важливу роль у формуванні югендстилю.

14. Діц Ернст Ріхард (1880—1961) — маляр. Вчився у Берліні, Мюнхені, Парижі. На початку своєї кар'єри належав до німецької імпресіоністичної школи.

15. Гертеріх Герман (1874— ?) — живописець. Вчився у Мюнхені. Малював пейзажі, інтер'єри. Роботи експонувалися [redacted] виставці в Берліні 1902 р. і в Мюнхені 1911 р.

16. Мангін Анрі (1874—1949) — представник французької школи. Вчився у майстерні Г. Моро. У 1894 р. разом з А. Марке, А. Матіссом, Ж. Руо вперше виставив свої роботи в Салоні незалежних. З 1902 р.— учасник Осіннього салону. Належав до фовістів. Любив малювати середземноморські пейзажі, жіночі портрети.

17. Штук Франц фон (1863—1928) — німецький маляр, один із засновників мюнхенського «Сецесіону». Виступав [redacted] живописець-портретист, скульптор. Поєднував у творчості риси академічного натуралізму і югендстилю.

18. Годлер Фернанд (1853—1918) — швейцарський живописець. Вчився у Женеві в майстерні Б. Меїна. Для його робіт характерні загальнолюдська проблематика та експресивний характер живопису.

19. Дені Моріс (1870—1943) — французький маляр. Вчився у Парижі в Академії Жюльєна і в Школі мистецтв. Зазнав впливу П. Гогена. Очолював «нетрадиційний» напрям у французькому живопису, тісно пов'язаний із символізмом і стилем модерн. Як теоретик обстоював пріоритет декоративної й кольорової основи в живопису.

20. Про цей епізод з дитинства Юліуша Словацького М. Федюк прочитав, можливо, у книжці: Makłowicz X.-J. Religijność Juliusza Słowackiego.— Lwów, 1909 (відбиток з «Gazety Koscielnej»). У ній, [redacted] с. 12, автор наводить цитату [redacted] листа Ю. Словацького до матері (1832): «Мамо, кохана, скажу тобі те, чого нікому [redacted] казав: у дитинстві, коли був екзальтовано побожний, молився до Бога часто і гаряче, щоб дав мені жебрацьке життя, щоб був скривджений протягом усього мого віку, і тільки [redacted] те, щоб дарував мені безсмертну славу після смерти [...]».

21. Твори М. Федюка мюнхенського періоду [redacted] відомі.

22. Романчук Тит (1865—1911) — український художник. Вчився у Львівській промисловій школі та приватній майстерні в Мюнхені. М. Федюк, як учитель української [redacted] дітей Т. Романчука, був разом [redacted] в Ловрані [redacted] 1909—1910 рр.

23. Паращук Михайло (1878—1963) — український скульптор. Початкову мистецьку освіту здобув у Кракові, потім працював під керівництвом А. Попеля у Львові. Як стипендіат митрополита А. Шептицького навчався у 1908—1909 рр. в Академії Жюльєна в Парижі, у 1910—1912 рр. перебував у Мюнхені. У той час була там і його сестра — Анна Паращук, скрипачка.

24. Кобринський Володимир (1873—1958) — мистецтвознавець і етнограф. У 1926 р. заснував у Коломиї музей народного мистецтва Гуцульщини.

25. Отець Павло Демчук — капелан митрополита А. Шептицького у 1912—1914 рр.

Мальовила Петра Холодного в каплиці духовної семінарії у світлі Львівської преси 1929 року

Петро Холодний належить до тих видатних творчих особистостей, яким винятково не пощастило із збереженням творчого доробку. Починаючи з 1920-х рр., ім'я художника, як і багатьох інших, що емігрували з СРСР, систематично замовчувано. Основна частина його спадщини, що зберігалась у колекції Національного музею у Львові, під час відомих подій 1952 р. разом із тисячами творів інших художників була знищена. Тоді спалено такі шедеври митця, як картини «Ой у полі жито», «Княжий Галич», багато інших творів. На сьогодні з оригіналів П. Холодного залишилися відомі вітражі [illegible] Успенській церкві у Львові, вітражі в церкві села Мразниці біля Борислава, дві ікони до Божого гробу [illegible] згаданій Успенській церкві — «Христос на Оливковій горі» та «Воскресіння Христове»[1]*, там же — станкові композиції «Серце Ісуса», «Володимир і Йосафат», «Св. Христофор»; у Музеї українського мистецтва у Києві зберігається картина «Дівчина і пава». Деякі портрети, пейзажні етюди, окремі ікони П. Холодного є у приватних колекціях. Винятково скромна і мистецтвознавча література про художника*[2]*.*

Найбільшим монументально-живописним комплексом П. Холодного був завершений у 1929 р. стінопис та іконостас інтер'єру каплиці Святого Духа Духовної семінарії при церкві у Львові[3]*. На жаль, і цієї пам'ятки не минуло лихо. Під час бомбардування Львова 21 червня 1941 р. прямим попаданням бомби церква була знищена. Врятувати вдалося тільки рештки іконостасу молільні, що сьогодні зберігаються у фондах Національного музею у Львові, чудом уникнувши долі інших творів художника. Стіни церкви простояли до післявоєнних років, потім їх розібрано. На сьогодні від церкви залишилися протрасовані фундаменти біля вцілілої дзвіниці та частково відтворені фрагменти семінарської забудови, у яких розміщено музей «Русалки Дністрової», розписи молільні забілено. Треба надіятися, що з розписів зроблено фотофіксацію, яка, напевно, зберігається у фондах На-*

---

[1] Цикл ікон для Божого гробу [illegible] Успенській церкві у Львові художник не завершив, решту ікон циклу виконав Василь Дядинюк. Див.: Мета.—1932.— Ч. 17.— С. 10—11.

[2] Голубець М. Холодний.— Львів, 1926.—25 с.; Петро Іванович Холодний. Посмертна [illegible] [illegible] Національнім Музею у Львові 22 березня —30 квітня 1931: Катальог / Вступна стаття Михайла Драгана.— Львів, 1931.—32 с., 10 іл.; Про П. І. Холодного. Статті Іларіона Свенціцького і Михайла Драгана / Накладом Національного Музею у Львові.— Львів, 1931.—16 с.; Лісовський Р. Петро Холодний.— Прага, 1932.—15 с., 1 портр.; Сіропол ко С. Петро Холодний як педагог і освітний діяч.— Львів, 1939.

[3] У розмалюванні каплиці також брав участь художник Ю. Могалевський. Крім стінопису, П. Холодний виконав 54 ікони для іконостасу, різьбярські елементи якого зробив скульптор А. Коверко. Див.: Мета.—1931.— Ч. 1.— С. 8.

ціонального музею у Львові. Єдині матеріали, що сьогодні можуть пролити світло на характер мальовил каплиці Святого Духа,— серія публікацій у львівській пресі, яка з'явилась 1929 р. з нагоди відкриття каплиці. Йдеться про матеріали, опубліковані [illegible] 31, 33, 34, 35, 45, 46 числах газети «Діло»,— власне, про три публікації, надруковані фрагментами: «Свято Духовної семінарії» — промову ректора семінарії Йосипа Сліпого; «Свято Духовної семінарії» — промову митрополита Андрея Шептицького і статтю Михайла Драгана «Мистецький подвиг», присвячену цим монументальним мальовилам. У нашому розпорядженні є добірка газетних вирізок, які зібрав і оформив Михайло Драган. Дібрані матеріали можна розглядати як мистецтвознавчу цілість — вони себе взаємно доповнюють й узалежнюють.

Проблема релігійного живопису, точніше релігійного живопису [illegible] його осучасненому варіанті, постала перед нашим мистецтвом [illegible] переломі XIX і XX ст. передовсім як проблема культурологічного характеру. Церкву стали сприймати не тільки як чи не єдину інституцію, де прищеплювано народним масам національну свідомість, а і як середовище, здатне сприяти культурному та естетичному розвитку громадянства. Спроби нового трактування релігійних сюжетів були в творчості М. Сосенка, О. Кульчицької, О. Куриласа, Ю. Панкевича та інших митців.

Зовсім по-новому ця проблема постала у 1920-х рр. перед П. Холодним. Після розпачливої поразки національно-визвольних змагань, у час загострення окупаційного терору й обструкції греко-католицька церква визначилася у новій ролі — засобу національно-патріотичної консолідації народу, і тому її художнє оформлення набувало іншого сенсу.

Публікація згаданих матеріалів допоможе глибше усвідомити ідеологічні та філософські засади, якими керувались як художник, так і замовник при формуванні проблематики та засобів художньої мови нового українського релігійного монументального мистецтва, повніше уявити творчо-естетичну атмосферу, яка панувала в оточенні митрополита, усвідомити високий культурно-інтелектуальний і естетичний рівень вимог до художньої культури релігійного мистецтва.

П. Холодний прожив недовге, але дуже неспокійне, сповнене наполегливої праці та драматичних перипетій життя. Народився він 18 грудня (за старим стилем) 1876 р. у Переяславі на Полтавщині [illegible] сім'ї службовця. Закінчив Київську гімназію, згодом — природничий факультет університету св. Володимира (1897), після чого був запрошений на посаду асистента [illegible] Політехнічний інститут, у якому потім став викладати фізику. Малюванням захопився ще у старших класах гімназії. Вступив [illegible] студії малярства до художньої школи Миколи Мурашка [illegible] Києві. Активно займався педагогічною діяльністю, був серед засновників приватної комерційної школи, у якій потім став директором. У 1917 р. П. Холодний — у керівництві Українського товариства шкільної освіти. У лютому 1919 р. разом з урядом УНР виїхав з Києва до Кам'янця-Подільського. У травні 1920 р. на короткий час повернувся до Києва, але у зв'язку з воєнними подіями емігрував як керівник Міністерства освіти УНР до Польщі. В еміграції опинився у важких матеріальних умовах, 1922 р. художник переїхав з Тарнова до Львова і замешкав у Миколаєві у свого знайомого доктора І. Стефановича. У листопаді 1924 р. переїхав [illegible] постійне проживання до Львова. Паралельно з малярством займається науковими дослідженнями, написав кілька наукових праць з ділянки хімії, які 1927 р. були опубліковані [illegible] 26 томі «Збірника Математично-природописно-лікарської секції НТШ». На пропозицію повернутися до Києва на посаду професора відповів категоричною відмовою. Наприкінці 1920-х рр. часто хворів і 1930 р., під час поїздки у Варшаву, раптово помер.

Опубліковані далі у Додатку матеріали стосуються тільки одного комплексу тво-

рів, але комплексу, котрий, як уже мовилося, може бути ключем до розкриття творчого кредо П. Холодного як стиліста, як філософа, як ідеолога нового українського релігійного мистецтва. При публікації враховано коректури в тексті, які зробив М. Драган, примітки автора наведено у круглих дужках.

Дмитро КРВАВИЧ

ДОДАТОК

№ 1

Михайло ДРАГАН

МИСТЕЦЬКИЙ ПОДВИГ

Серед помітного заінтересування справами економічними і просвітними проходять в нашім громадянстві мистецькі події зовсім непомітно. Громадянство наше стоїть на тому степені розвою, що не відчуває ще потреби мистецького корму, через те події ті бувають у нас так рідко. Все таки находяться люди, що їм мистецтво не є зовсім чуже і наслідком того час до часу приходиться занотувати події й факти, що свідчать про деякі наші досягнення і на тому полі. Останньою мистецькою подією, і то подією незвичайною, є іконостас і стінна декорація в молитвенниці Духовної Семінарії кисти Петра Холодного і долота А[ндрія] Коверка.

I.

Хто знає, як малюються у нас останніми часами іконостаси і церковні стіни, той мусить признати, що поява нових мальовил П. Холодного є небуденною подією. Дев'ятнадцятий вік ще дотепер у нашім церковнім мистецтві є з малими виїмками майже порожньою картою. Поза перемальовуванням на ріжні лади ріжними мазунами солодко-бездушних монахійських взорів, а в останніх часах мізерних копій з Васнецова та ріжних плитких вишивково-рушниково-полтавсько-малоросійських декорацій (свого роду побутовщина в мистецтві) — нічого замітного у нас не повстало. Перервались традиції високого византійсько-українського стилю на початку XVII в. західними впливами, що давши декілька дійсно інтересних іконостасів і Богородчанським закінчивши та ще у XVIII віці дещо трохи інтересного видавши, в XIX віці стали зовсім плиткими формою і порожними змістом. На зміну мистецтву прийшло грубе ремесло. І аж Модест Сосенко потрапив оживити забуті, присипані порохом віків мистецькі досягнення часів, що своїми традиціями сягали ще княжого періоду державної України,— той Сосенко, що лишив по собі таку перлу, як церкву в Славську (Скільщина). До тої висоти в церковнім мистецтві у нас від тоді ніхто вже не сягнув. Черговим досягненням того покрою треба вважати останні мальовила П. Холодного.

Ролю придніпрянської еміграції у нашому галицькому мистецькому житті нераз уже підчеркувано і почесне місце в тій ролі П. Холодного було відзначене. Не маю я наміру в нинішній короткій часописній нотатці з приводу останніх мальовил П. Холодного давати характеристику його творчости, [redacted] хочу лише відзначити те, [redacted] чому лежить вага і значіння оцих його мальовил для артиста і для нас.

II.

На кожній з виставок, улаштованих Гуртком Діячів Українського Мистецтва, в іконах і вітражах Волоської церкви бачили ми щораз то кращі спроби у П. Холодного повороту до старих византійсько-українських традицій. Вже з завдатком пошукувань в тім напрямі приїхав він до Галичини з Вел[икої] України, намалювавши в 1916 р. «Дівчину і паву». Натрапивши [redacted] Національнім Музею на неоцінені скарби ікон XV—XVI віків, під їх впливом рішучо пішов дорогою, на яку схилявся. Віднині ніякий мистець, до якого напрямку, чи школи він належав би, не може пройти мимо збірок Нац[іонального] Музею, бо в тих на око дуже скромних і обірваних іконах міститься так багато творчих потенцій, що кожний артист знайде там своє і богато дечого такого досконалого, що нелегко йому буде [illegible] ту висоту піднестись*.

Іконостас в молитвенниці Духовної Семінарії [illegible] доказом того, як глибоко зумів П. Холодний відчути красу нашої старої ікони і заговорити по свойому до нас її формою. Одначе мальовила П. Холодного лише формою византійські, змістом вони зовсім нові, новочасні. Під цею византійською стилізацією криється сучасне змагання до виразу експресіоністичних течій європейського мистецтва. Тим для нас і важний його іконостас, що артист у нашій рідній одежі потрапив подати глядачеві нові змагання сучасних часів.

Досьогочасні наші «византіністи» в мистецтві були звичайними копістами византійських взорів, від себе не вносили вони майже нічого. В противенстві до них стоять М. Сосенко і П. Холодний. Для них византійський стиль є лише засобом, формою, якими вони стараються виявити і сконкретизувати своє власне сучасне світосприймання. Не так легко можна знайти синтезу таких віддалених двох мистецьких стилів. До яких вислідів дійшов М. Сосенко, не місце тут ближче тим займатися. Холодний не завершив ще своїх дошукувань на шляху византійського стилю і не устійнив ще своїх мистецьких категорій. В його творчости нема ще одностайно видержаної стилевої єдности. Боротьбу двох світів, двох стилів, можна прослідити [redacted] його церковнім і, що так скажу, «світськім» мистецтві. В церковнім держиться він византійського стилю, а [redacted] світській належить по більшій части до постімпресіонізму, що схиляється до експресіонізму. Цим я зовсім не хочу принижувати цю чи ту сторону медалі творчости П. Холодного. Талант великого мистця і тут і там не дозволяє нам один рід його мистецтва ставити

* До речі: По наших селах нищиться і пропадає багато ще чудових старовинних ікон, що сповняли б мистецько-культурну місію і стали б доступні для науки, будучи [illegible] Нац[іональ-ному] Музею. Щораз-то частіше попадають вони тепер в невідповідні приватні, деколи навіть ворожі руки, або при невідповідній «реставрації» тратять всяку вартість. Зрозуміння діла [illegible] лише в нечисленних одиниць.

понад другий. Навпаки. Це значить, що П. Холодний — жива людина, яка хоче знайти свою власну дорогу, свою власну форму і свій зміст у свойому мистецтві. Дорога пошукувань ніколи не йде простою лінією. А що артист стоїть одною ногою в східній, [redacted] другою в західній культурі,— то тим більше він український мистець, бо від віків українське мистецтво — це творча синтеза двох культур. І саме найкращими картинами й іконами П. Холодного [redacted] ті, де він дає свою власну синтезу у згоді [redacted] віковими традиціями українського мистецтва. Тим Холодний для нас великий мистець. Не став він, як одні з наших мистців, простим копістом византійських взорів неоживленого, але лише відігрітого мистецтва, і не потонув, як інші, в могучих хвилях моря сучасного західно-європейського мистецтва. Його творчість — це вислів духа української культури. Творчість П. Холодного навязує розірвану нитку традиції українського мистецтва і визначує плятформу і шляхи для майбутньої нашої мистецької творчости. Лише те мистецтво має позитивну вартість, що пливе з глибини духа народу. Такими були всі відомі великі мистецтва західно-європейських народів,— так мусить бути і наше, коли хоче бути великим.

III.

Невеличкі розміри молитвенниці не дозволили на будову високого іконостасу, але це зовсім не перешкодило арт-різьбареві А. Коверкові дати прекрасну в пропорціях і формах архитектуру. Як Холодний, так і Коверко черпав із матеріалів Нац[іонального] Музею. Можна сміло сказати, що такої стилевої, солідно і з великим артистичним смаком викінченої різьби не має ні один з наших нових іконостасів, хоч їх в останні часи немало збудовано по всіх усюдах Західної України. З чистого, немальованого кедрового дерева, зі скромним золоченням лише капітелів і без колюмн і деяких плетінкових орнаментів у видержанім византійсько-романськім стилю, робить він якнайкраще враження. Царські, діяконські ворота на взір наших старих взорів є невеличкі на тлі більших дверних отворів, подумані чисто декоративно, без натуралістичних тенденцій в наших барокових і сецесійно-еклектичних іконостасах, де наслідується справжні двері і закривається весь прохідний простір. Відповідно до згаданих отворів може не треба було заповнювати верх іконостасу декоративною ажуровою різьбою виноградної лози із дещо тяжкою, попід стелею рівною листвою. Порожній отвір був би давав більше легкости й воздуху, як цього й вимагає цілість іконостасу. В плетінкові орнаменти вміло вплетені і герби Шептицьких.

Стильову єдність з іконостасом має рівнож піднебесне з чудовими головками колюмн.

IV.

В рамах знаменитої різьби іконостасу находяться ще кращі ікони П. Холодного в традиційнім розділі на три поверхи: це апостольський ряд з Моленням [Деісус] по середині, празники і намісні ікони. Само собою на перше місце висувається Молення. Було воно на останній виставці Г.Д.У.М. в Нац[іональному] Музею. Півколиста симетрична композиція Христа на престолі в окруженні Архангелів, Богородиці й Івана Предтечі. Це найкраща ікона [redacted] іконостасі. Зразок використання площі умілим перспективіч-

ним і декоративним уложенням осіб. Чудова ритміка ліній і згармонізованих красок. Про цю одну ікону можнаб писати довшу статтю. Разом з Моленням при помочі лінії грунту і симетрично-ритмічним уставленням ніг злучені в одну цілість ікони Апостолів так, що здається, вони намальовані на одній дощці, по старому звичаю наших XV—XVI вічних Моленій і переложені лише архітектурою іконостасу.

На другому місці поклав би я храмові ікони Хрещення України-Руси і Сошествіє Св. Духа. Оба ті образи — це саме ті ікони, які попри Молення найкраще характеризують творчість П. Холодного. Щоби в такий ріжний і глибокий, чисто експресіоністичний уже спосіб передати византійською формою і технікою один і той сам душевний стан Апостолів, натхнених Св. Духом — на це треба дійсно небуденного мистця. Чудова, замкнена в собі композиція з двома сильними, противажними акцентами: вгорі розвіяної вітром заслони з Голубом-Духом і Космосом в долині. Анальогічна до цеї ікони композиція Хрещення України-Руси. Тут уже артист не мав византійського взору і дав тимсамим більше себе. Це рівнож суцільно замкнена, симетрична, з двох прямовісних концентричних еліпс зложена композиція. Богату режисерію осіб можна подивляти. Монументальний настрій викликують вертикальні лінійні акцепти і маєстатична постать св. Володимира по самій середині.

Зовсім не уступають обговореним іконам намістні Богородиця і Христос. Одностайне тло обох ікон лучить їх ще більше ідейно в одну цілість. Чудова передовсім Богородиця, може засолодка, але незвичайно тонко і глибоко одухотворена, в прекрасній одежі.

З празників найкращі Благовіщення і Серце Христове. Передовсім преображення і останнє повні глибокого містичного настрою. Під стиль цілости не підходить лише Рождество Христове, мало маючи в собі византійських форм.

Знаменні рівнож 4 старозавітні ікони низом намісних ікон. Це: Потоп, Жертва Авраама, Жертва Мелхиседека і Сотворення Світу. Завершують іконостас 6 медаліонів з характерними, натхненими головами пророків.

Не маю змоги задержуватись довше на поодиноких іконостасах, хоч вони безперечно варті того. Іконостас Холодного визначує нові напрямні для церковного мистецтва і повинен стати взором для всіх, що мають намір строїти нові іконостаси по своїх церквах. Найвища пора зірвати із нудним, безвартісним мазунством, [яке] розпаношилось по наших церквах і псує артистичний смак цілих поколінь! Якщо ми хочемо бути нацією, що має внести щось в скарбницю вселюдської культури, мусимо здобуватись на подвиг, як його зробила Духовна Семинарія, а не котитись по лінії найменшого опору.

V.

Лишається ще кілька слів сказати про стінопис молитвенниці. Довга, не відповідна саля з плоскою стелею, зі стіною, пробитою 8 вікнами, просто не надається під поліхромію. Перевести одноцільно-системну декорацію — на взір византійських храмів із певно означеною символікою кожної стіни — а зовсім неможливо. Одинокий вихід — це той, що його вибрав артист. Прийшлось розділити стіни на площі, які допускала будова салі і

дати поодинокі декорації получені із собою лише ідеєю і тонацією кольорів. Перечисляти і давати іконографічні описи мені не приходиться. Відсилаю читача до промови ректора о. Й. Сліпого, друкованої недавно в «Ділі».

Стишена мельодика згармонізованих кольорів у парі з виразним, графічно понятим рисунком і обчисленими на ділання сильветою композиціями декорація робить те враження, що його мав у замислі артист. Немов китиці квітів, розкинені ніжною жіночою рукою викликують ті символи застанову над глибшим сенсом представлених зображень. Завданням релігійного мистецтва є в першій мірі ділати не лиш на око, але й розбуджувати певні етичні порухи душі. І дійсно, щось незвичайно серіозне і глибоке збуджує у глядача атмосфера, витворена артистом. Ніякої динаміки, лише чиста спокійна плоска декорація. На першім місці Притча про талант на протилежній стіні іконостасу, найбогатша композиція зі всіх декорацій; всі прикмети стилю артиста згущені у мальовилі; може лише дещо затяжні кольори в порівнянні з іншими декораціями молитвенниці.

Найкращі побіч Притчи про таланти — це: Добрий Пастир, Фенікс, Агнець-Христос поміж ягнятами і Видіння Єванг[еліста] Івана. У Христа-виноградаря бурачкове тло дещо заглушує гарну композицію, подібно як у Притчі про талант. У Сівача непотрібно убраний злий чоловік, що підсіває кукіль в одежу фавстівського Мефістофеля.

Незвичайно влучно і вміло розвязана поліхромія стелі при помочі схрещень легких, рожевих, лучистих полос; через те повстає деяка оптична злуда, заломлюючи одностайну плоску стелю. Всяка інша декорація булаб тяжіла на головах глядачів.

Вівтарна частина молитвенниці саме тепер розмальовується.

Управа Духовної Семинарії здобулася на велике діло, вложивши до надбань української культури великий мистецький твір. За це належиться їй від нашої суспільности подяка. І дуже жаль, що Холодному й Коверкови не дано було змоги виказати свого великого індивідуального, творчого духа серед більше сприятливих умовин щей між заокеанськими українцями. Пора, щоби в нашому громадянстві пробудилося зрозуміння для дійсно мистецьких творів.

Львів, 15 лютого 1929.

Газ. Діло, 1 березня 1929 р., № 45; 2 березня 1929 р., № 46.

№ 2

СВЯТО ДУХОВНОЇ СЕМИНАРІЇ

Промова о. ректора д-ра Йосифа СЛІПОГО при посвяченні молитвенниці

Від Ред[*акції*]: Промова о. ректора, д-ра Й. Сліпого, виголошена при посвяченні молитвенниці Духовної Семінарії в дні 3.ц.м. появляється у нас дещо спізнено, бо ми відтворювали її на основі наших скорописних записок.

Ваша Ексцеленціє, Високопреосвящений Архієрею!

Торічне благословення іконостасу, піднебесного і кивота в день світлих Ваших імянин було благодатним задатком розмалювання цілої молитвенниці, що є — слава Богу! — одним з найкращих повоєнних мистецьких творів у городі Льва, а може й на всій Галицькій Україні. Ціле своє життя змагали Ви, Ексцеленціє, до того, щоб добути якнайглибший зміст у церковній і народній роботі і це змагання мусіло в першу чергу засягнути Духовну Семинарію.

Осередок, в якому виховується духовенство і приготовлюється до того, щоб нарід духово перетворювати, осередок, який має достарчувати щораз то нових животних соків для народнього організму, мусить сам в собі скупчити найглибші гадки і найвищі ідеї, мусить вдихати повними грудьми аромат Христового Духа і не лиш голошеним словом, але й образом підносити та ублагороднювати молоду душу. І саме тому вибрав мистець за Вашим одобренням і благословенням при розмалюванні цеї молитвенниці символи, які безупинно мають промовляти до умів і сердець глядачів, змушувати їх шукати щораз то глибшого змісту в незглибимих Христових правдах і плекати просту і ясну віру.

У всіх народів усіх часів була туга за символом і потреба уживання знаків та унагляднень релігійного і світського змісту. Ця туга стара, як людська природа. Сказане слово, утворене поняття легко стають поверховними і плиткими й попадають в забуття, тому розум шукає за середниками, щоби зберегти й закріпити внутрішній зміст. І осягає це при помочі наглядних форм, мистецьких образів, символів. Людська душа і тіло фізично звязані зі собою і тому людина при помочі змислів творить нові духовні поняття, пригадує собі давні, висловлює свої гадки й бажання та передає їх наслідникам. Змисл лекше й певніше може здержати свій предмет, ніж ум свій. Тут лежить звязок і генеза символів.

Найвищий ступінь осягнула символіка, коли дала вислів Христовій релігії, бо тут вона звязала велич вічних гадок і премудрих діл Божих і темінь та марність людського серця, вагання й упадки людського духа. Символи спонукують людину призадуматися, збудити в собі віру, піднестися до Бога, а для Бога це догідний спосіб зблизитися з відвічними правдами до людини і дати себе зрозуміти. Тут суть християнських символів мистецьких знаків Христової віри, тут основа алєгорій і притч, яких уживав Христос.

І ще одна причина, яка вплинула на розвій християнських символів: це переслідування і наклепи зі сторони поган. Щоб охоронитися від них, християни уживали символів як натяків на християнську правду і лиш той міг їх зрозуміти, хто знав Христову релігію. Тимто старохристиянські символи нам такі дорогі, що промовляють до нас таємничою і містичною мовою часів катакомб і кровавих переслідувань, мовою, яку переняли старохристиянські базиліки і византійські мозаїки. Це також спонукало і нашого мистця заговорити тою старовинною, могутньою і грандіозною мовою часів, коли Христова віра набирала розмаху до широкого лету і розвивала своє внутрішнє життя — часів, таких подібних до теперішнього стану нашої церкви і народу.

Розвинути життя духа, зажити ним в повній повні, поставити перед очі найголовніші творчі моменти Христової віри — це провідна ідея нашого мистця.

Про це свідчить ось імпозантний образ талантів, символ помноження всіх потенціяльних сил, вложених Богом в людську душу. Поважний маєстатичний Господь в орієнтальній мальовничій ноші роздає щедро обома руками таланти: один, два, пять — молодцям, що на їх лицях пробивається духова вишість згл. недбальство. Незвичайно милий хлопчик ангелик послугує Господеві. Роздача відбувається на березі голубого моря, на якім видніє корабель, знак, що Господь вибирається в далеку дорогу, лишаючи їм свобідну волю ділання. За той час вони мусять працювати й розвивати свої сили і спосібности, розійшовшися трьома шляхами: неробства (закопує свій талант), хліборобської роботи й умової праці. Це час життя, експанзії людських природних сил і надприродних дарів, час найвищої активності, якої Бог вимагає від кожної людини, а передовсім від священика.

На другім краю широкої картини представлений звіт з праці перед Господом по його повороті. Перед домом, як символом царства Божого, сидить Господь. Палата у старохитіськім стилю, з вирізьбленними старовинними, незвичайно цікавими орнаментами, в середині всевідуче Боже око. Господь держить в одній руці судейську булаву, опустивши другу руку на коліно як знак великої духової рівноваги і судейської безсторонности і приймає обрахунки з розданих талантів. Тумановатий недбалець відкопав один талант, звертає його Господеві, оправдуючись безуспішно. Другий приніс роскішні золотисті снопи пшениці як доробок фізичної сили, а третій, високоумний, книгу, як твір інтелектуальної праці. Буйна рослинність, високі акації, ріжноманітні цвіти додають картині погідности і великої життєвої жвавости. Це найбільший своїми розмірами образ молитвенниці, який замикає плечову [задню] стіну. Кожний богомолець Духовної Семинарії, виходячи, мимохіть спинює своє око на образі й думкою пригадує собі, що й він мусить помножувати дані Богом таланти, з котрих колись Господь зажадає від нього точного звіту.

В невсипущій роботі людини головна вага спочиває на чистім серці, правих замірах, на горячій любови, яка помагає побороти трудноші і поконати зло. Зразком тут *Серце Христове*. Два трикутники рож представляють світ добра і зла. В обсязі ділання любови зло тратить свою їдь як злющі рожі бліднуть по діланням серця. Се страшна боротьба між добром і злом, в яку втягнений священик цілим своїм єством. Палке і горіюче любовю серце терпить і страждає від тернини. Чувство смутку ізза невдяки й

невірности віє з нього. Одначе за терновим вінцем царює любов Бога і чистий намір над здавленим егоїзмом і світською радістю. Христове серце в такім унятті се найглибший символ, який змалював мистець.

Відгомоном боротьби царства Божого і царства тьми є притча *про сівача.* Сильна віра і спокійна певність пробивається з його лиця, коли кидає зерно — Христову науку в серця вірних. Мистець нарочно не змалював ріллі, щоби тло зробити більше абстрактим. За сівачем діявол насіває кукіль, який по краях творить псевдогармонію. Мимо старань і зусиль зло втискається і в найкращі діла. Лишіть кукіль аж до Страшного Суду, щоби вириваючи його не вирвали ви і пшеничних колосків — пригадується зазив Христа до терпеливости і витривалости у боротьбі зі злом.

У тій боротьбі находить чоловік опору в ласці Христа — «Аз єсьм *лоза істинная».* Відлучені від Христа не можемо нічого доброго зробити. Грозно, як вказує на се вплотений в виноградину хрест, перемінюється в евхаристійну кров і гасить спрагу жаждущої душі, що рветься до небесних висот. Високолетні дві птиці, що кормляться виноградом, се образ тих душ, як знова крілики представляють байдужні, по земськи думаючі і вдоволені собою одиниці. Кріслата виноградина в прегарних кольорах це дійсно приманююча картина.

Ласці Божій відповідає з боку чоловіка самопожертвування. Його символом *пелікан* — до глибини душі зворушуюча сцена... Роздираючи свою грудь пелікан оживлює повбивані писклята своєю кровою. На старих образах він звив своє гніздо на хресті. Наш мистець умістив його на семираменнім дереві життя, що є символом хреста, через що малюнок набрав природної сили і злився в одну органічну, проймаючу цілість. Як пелікан свої молоді, так Христос оживив рід людський своєю кровою. Ще друга гадка криється в тім символі. За крилатим пеліканом представлено сім сфер, себто всесвіт. Ніяке творче діло не довершиться в світі без самопожертви, не довершить його і священик.

Над входом *розцвитий хрест.* У його стіп виростають прегарні квіти, що вються ритмічно над дверми. Зпід хреста випливають чотири джерела, райські ріки: Физон, Гигон, Тигр і Євфрат. Цілюща вода се наука про хрест, яка заспокоює жаждущі душі во віки. Прегарні, стрункі олені є образом тих спрагнених душ.

По середині молитвенниці домінують два україн. евхарист. символи. З дивним серіозним і терпеливим виглядом лиця сидить Христос на престолі, застеленім полтавським, квітистим килимом, а йому з ребра виростає *виноградина,* яка вється через хрест. Обильні грозна звисають над престолом, а Христос витискає з них в чашу вино — свою Кров. Тіло подібне до пшеничного хліба. Уваги гідне, що як у всіх інших символах дійсність криється за ними, то тут навпаки, в незглибимий спосіб через хрестну смерть ховається дійсність за містичні види хліба і вина і стає ангельським кермом душі.

На противній стіні представлений молодий *Христос в чаші.* Він повний радости, окружений шестикрилими серафимами, благословить обома руками. Се евхаристія як джерело душевної втіхи, погідности і благословення.

Побіч змальоване *видіння св. Івана-Євангелиста,* що бачив через відчинені двері небес замкнену 7-ма печатьми *книгу,* якої ніхто не міг отворити. Довкола четверо звірят. Одне подібне до чоловіка, друге до вола, третє до льва, а четверте до вірла. Вони символізують Євангелістів або після деяких

теольогів самого Христа, що при народженні являється як чоловік, при смерти як жертвенний віл, при воскресінні як лев, а при вознесенні як орел. Сім свічників горить перед престолом. Священик, наслідуючи Христа, має отвирати наукою і цілим своїм життям книгу мудрости Божого обявлення, яку мистець представив як семинарське Євангеліє в розкішній оправі XVII стол.

Слідуючі символи старохристіянські. *Добрий пастир,* що душу свою полагає за вівці. Високий, кремезний та повний життя і свіжости молодець, одягнений в туніку і підперезаний на бедрах, взутий в сандалики, зраджує своєю зверхністю велику охоту до помочі і жертви. На раменах несе блудну вівцю до отари. Ритмічно уложені квіти у його стіп вказують, що ступає згори поборовши всі перепони. Радість бє з лиця, бо навернув грішника. Се постать повна духовного чару і принади, великої мистецької цінности і глибокого незаперечного символізму. *Добрий пастир то воплочення християнської ідеї спасіння роду людського.* Чим добрий пастир для стада, тим добрий священик для громади.

Дальше представлений *Агнець-Христос поміж ягнятами.* Се евхаристія як жертва. Серед оливних галузок — символом поєднання і мира — стоїть обведений ореолом агнець на престолику, застеленім багряницею, зі знаком христа, що насуває думку про кріваву хрестну жертву. Хрест, то дерево життя. Сю гадку підкреслив іше мистець змалювавши спереду семираменне деревце, яке символізує смерть Христа на хресті, відкуплення і оживлення всього людського роду. Агнця окружають смирні ягнята, впялившши в нього свій зір. Ягнята, то символ вірних. На давніх візантійських мозаїках вони виходять з Вифлеєму і Єрусалиму немов представники жидівської і поганської церкви.

Як перший і найстарший символ, що являється вже [redacted] катакомбах, *се риба і кіш з хлібами.* Вони зображують Христа і евхаристію. Замісць імени Христос мальовано рибу, яка по грецьки ἰχνυs містить всі початкові букви Спасителя Ιησονs Χϱιστόs δεον νἱόs σωἱηϱ. Пригадують вони і чудо насичення народу хлібами й рибами як прообраз евхаристії, яка в противенстві до матеріяльного хліба насичує [redacted] на день, але [redacted] життя вічне. По боках старовинні монограми Христа.

На протилежній стороні, менче освітленій, кидається в вічі *утрачений рай,* замкнений і стережений шестикрилим херувимом. Глядач мимохіть пригадує собі обовязок відзискати і отворити вхід до него. Ізза муру, подібного до староукраїнського замку, видніють пишні райські дерева, [redacted] на пальмі стоїть сміло осяяний зубчастим німбом Фенікс, символ воскресіння. По давньому повірю, се птиця, яка жиє 500 літ і коли прочуває свій кінець, строїть собі гніздо [redacted] ливану, мира та пахучих дерев і спалюється на гнізді на те, щоби відмолодженим воскреснути [redacted] попелу знов до життя. І [redacted] кожної огненної смерти — поконання розпаленої пристрасти виходить християнин гарнішим і духовно відмолодженим. У давніх християн *фенікс* зображував смерть і воскресіння, завдаток відзискання утраченого раю і був усобленням їх покликання до життя вічного. Майже [redacted] кожній візантійській мозаїці [redacted] забував мистець, щоб унаглянднити правду про їх майбутнє воскресіння. Пальма, символ побіди, скріплює гадку побідоносного повстання до життя.

Низом обстелив мистець молитвенницю килимами на зразок княжих теремів, [redacted] над ними кружить земля як образ безвпинного руху. Над симво-

лами пливуть від іконостасу таємничі оригінальні хвилі, [redacted] над [redacted] оптично достроєні піддержки, на які спирається кришталева, мистецька стеля. Цілу молитвенницю переділюють чотири пілястри, украшені якимись абстрактними, неунятими формами.

Перебігаючи оком ті пестрі, мистецькі килими, які зливаються [redacted] одну чильну, гармонійну гаму красок і мимохіть поривають видця в царство духа, повстає в нас, Ваша Ексцеленціє, гадка, що розбуджена Вами мистецька свідомість перестала вже бути тільки предметом книжнього інтересу, [redacted] врізується до дна душі і стає лише історичним та естетичним обявом, [redacted] й висловом глибокої релігійної підоснови. З тою гадкою лине до Вас наше щире побажання, якого на жаль ізза Вашої недуги не могли ми висловити прилюдно в день не давніх світлих Ваших імянин, щоби [redacted] нинішним днем, коли Ваша Ексцеленція підносять святительську руку до благословення і передають нам великі цінности мистця, проф. Петра Холодного, щоби злилася [redacted] тими символами Ваша Високодостойна особа [redacted] нашій і грядучих поколінь памяти як символ страждань і творчої праці католицької церкви в нашім народі за останнє століття, як символ її зриву і обнови до повного життя [redacted] Україні.

Газ. Діло, 10 лютого 1929 р., № 31; 14 лютого 1929 р., № 33; 15 лютого 1929 р., № 34.

№ [redacted]

СВЯТО ДУХОВНОЇ СЕМИНАРІЇ

Слово Високопреосвященного о. митрополита Андрея ШЕПТИЦЬКОГО при посвяченні молитвенниці

Від Редакції: Зложена на підставі скорописних наших записок промова Високопреосв[ященного] о. Митрополита може в деяких місцях і не надто точна, але весь хід думок переданий у ній вірно. Появляється [redacted] аж тепер тому, що є своєрідним доповненням промови о. ректора д-ра Сліпого.

Коли хочу сказати кілька слів, то не на те, Отче Ректор, щоби Вашу промову доповнити, а з іншої причини. Ви представили значення церковного мистецтва і християнських символів так, що до того я не [redacted] би нічого додати. Але мені здається, що мушу за Вас і за себе відповісти на одно питання, яке запрошені Достойні Гості малиб право поставити,— на питання, яке їм природно мусить насуватися по вислуханні Вашої промови. Відповім на нього [redacted] Вас і за себе, бо думаю, що у нас одна у тій справі гадка, а й у практиці [redacted] те питання ми можемо і мусимо разом відповісти, маючи [redacted] Дух[овній] Семинарії одну і ту саму працю та будучи у тій праці зовсім солідарними. А питання, яке Достойні Гості могли би поставити ось таке: Чи та молитвенниця з її іконостасом у візантійсько-староукраїнськім стилю і з її символами [redacted] також символом? Чи є вона образом виховання, яке у тій Семинарії даємо нашій духовній молоді? Прегарний мистецький твір

нашого так ціненого мистця, повний містики і символіки веде душу у якісь глибини, що неприступні буденному реалізмові життя. Чи таким самим є виховання, яке у тій семинарії й у тій Богословській Академії дістають діти нашого народу, що бажають посвятитися духовному званню? Чи їх впроваджуєте також у глибини містицизму і символізму віддаленого від потреб, вимогів і законів щоденного життя?

Таке питання мусять поставити Достойні Гості та мають право на відповідь [redacted] нашої сторони. А відповісти на нього є нашим обовязком. І саме тому я хочу відповісти.

З містицизму і символізму архаїчного мистецтва, яке проповідуємо у теорії і яке проповідує та молитвенниця — правильно можуть думати про такий самий характер виховання у семинарії. Їх думка буде остільки правильною, що [redacted] мистецтві як і в житті люди бувають все односторонні, бо всесторонних стилів нема. Ні у мистецтві, ні в житті нема стилю, який лучив би символізм і містицизм [redacted] реалізмом; між тими двома стилями [redacted] пропасти, що не дадуться засипати. Вони для себе зовсім суперечні. А й життя має свій стиль і своє мистецтво. І хоч стиль життя не все буває чистим, [redacted] частіше буває еклєктизмом і якоюсь мішаниною кількох, не все дібраних стилів,— то всеж стиль, у якому хто жиє, буває односторонний і мусить таким бути, бо односторонною є й ограничена та тісна людська природа. Життєвий романтик наприклад не цінить клясицизму і легковажить його, [redacted] про реальні сторони життя має також романтичні поняття. Кількож у нас таких романтиків?! Знана річ, що глибока вченість виключає часто змисл практичного життя; напр. учений-математик не вміє зі своєю кухаркою зробити рахунку з того, що вона видала на торзі. З природи односторонні правильно приписуємо односторонність і нашим ближнім. Тому я не дивувався б, якщо запрошені Вами Гості, видячи той мистецький напрям, повний містицизму, і символіки будуть думати, що в такім самім напрямі виховуємо питомців; що любов старинности і візантійський стиль та символіка перших віків християнства й архаїчні ікони, що все те виключає у вихованні питомців всякий змисл до реальних потреб життя. Так, як ті з Достойних Гостей, яких Ви, Отче Ректор, запросили на обід, могли б очікувати потрав, приправлених у візантійському стилю без огляду [redacted] потреби і смак теперішности.

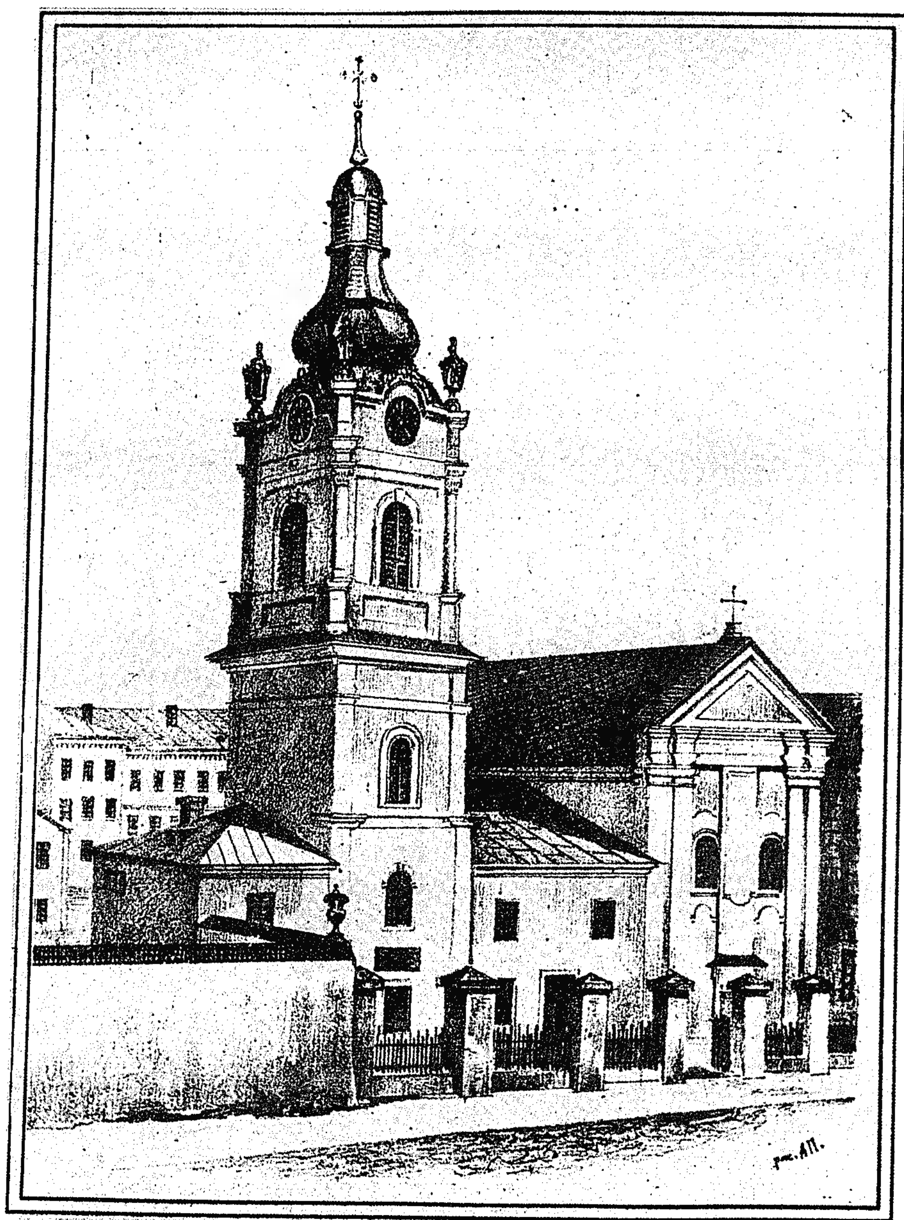
Тож мої Панство, так не є.

У вихованні питомців Семінарія узгляднює не лише всі вимоги й потреби життя, але [redacted] приготовляє питомців до практичного життя та старається з них виробити людей, що відчують кожний біль, кожну потребу свого народу й у всім до них зуміють принороватися. І ось у моїй відповіди буду старатися пояснити, яким способом і через що звичайну у всіх людських постановах односторонність вміємо оминути; архаїзм і візантійство злучити з теперішніми потребами, з реалізмом та поступом.

У мистецтві ми не визнаємо реалізму. По нашому він повинен бути виключений передовсім зі всякого церковного мистецтва; не повинен ніколи переступити порога святині. Релігійне мистецтво, релігійне малярство має передовсім ту ціль, щоби якимись змислам приступними засобами представити те, що змислам вже не [redacted] приступне; прокладати дорогу до надприродного світа, давати душам щось не [redacted] цеї землі, підносити їх до відчування неприступного світла, впроваджувати їх у глибину молитви, містики, бо молитва і містика в суті речи одне, учити їх молитися, звертати їх ум до

вічности, одним словом релігійне мистецтво має служити релігії. Бо вона має наприродну ціль і містичну глибінь, котрої око не може змірити. Тому-то й не признаємо реалізму в мистецтві релігійному, бо реалізм в мистецтві виключає все, що надприродне, все, що поза тим світом, не узнає того, чого око не може видіти й тим самим визнає цілковиту свої неміч до висказання того, чого ми від релігійного мистецтва вимагаємо. А у тім звороті до візантійського мистецтва і символізму ми не так чужі новому цілому напрямови мистецької думки, навіть там, де не йде про релігійне мистецтво. Давно вже минули ті часи, де ідеалом маляря було якнайвірніше відтворювання природи. В міру того, як щораз совершенніші фотографічні апарати почали відтворювати природу з такою вірністю, що їм людське око і людська рука не могла дорівнати — артисти чимраз наглядніше зачали розуміти, що їх ціль сягає понад природу й поза природу, що невільниче віддавання природи, реалізм, буде й при знаменитім мистецтві чимсь плитким і марним; звідси напрям шукати у відтворюванні природи метафізики, ліній, абстракцій глибини, таємниці того, що є поза й понад буденним життям. Річ ясна, що той напрям находить у нас християн сильніший і глибший відгомін як у кого небудь іншого.

В часах панування реалістичних шкіл мистецтва ми під суґґестією того світового напряму були вже майже згодилися на те, що нам малярі малювали святих, в яких ми не спостерігали нічогісько з того, що називаємо святістю і ми вже не гіршилися тим, коли у церкві виділи святого на подобу чоловіка, якого щодня ми могли стрічати на вулиці з цигаром в устах і в циліндрі. Коли і світські, стоячі поза церквою, артисти стали нам говорити про те, що є понад і поза природою, ми собі і нашим малярам сказали: «досить! — це не образ святого, що нам даєш,— ми вимагаємо, щоби в образі святого переважаючим характером і типом була святість. Ми стали вимагати, щоби той образ приносив нам щось зпоза гробу, щось з вічности, щось з неба, щось з цеї глибини, за якою серце тужить, хоч око її не бачить. І ми тоді віднайшли стару ікону, поломану, побиту, часом вже засуджену на спалення. Вона промовила до наших душ бесідою, якої ми від новочасних мистців не чули. Ми научилися розріжняти між тим, що могло бути рисунковим блудом, невлучною технікою сільського маляра, що сам з землі і листя тер собі краски і живою ще знаменитою, пречудною та прецінною традицією того, що наші батьки любили, що подивляли і в чім любувалися. Аналізуючи твори тих неграмотних сільських іконописців ми знаходили у них нераз такі могутні прикмети великих мистців, що в наших очах чимраз більше блідли прославлені твори великих артистів, заражених реалізмом. Таким чином ми знайшли великих геніяльних, хоч безіменних і неграмотних мистців, котрих твори відповідали потребам релігійного малярства до тої міри, що ми собі сказали: «ми досі на блудній дорозі! Ось учителі, які нам допоможуть знайти те, чого нам потреба». Коли говорю «ми», то очевидно не про себе і мені по думкам найближчих, а про загальний і чимраз загальніший напрям, який обіймає мало не всіх думаючих і в мистецтві любуючихся людей. До досвіду на мистецькім полі прилучився досвід, так сказати, суспільний. Усе християнство стоїть на переданні. На переданні опирає цілий поступ і з передання черпає життєву силу на будуче. Тому — природна річ — ми всі християни є людьми, що передання високо цінять. Сама Христова доктрина, що представляє письмо святе і устне передання як джерела неомильної правди, витворює природно в наших очах пошану до



А. Пилиховський. Церква Духовної семінарії у Львові.
Кінець XIX ст. Естамп

П. Холодний (старший), А. Коверко. Іконостас каплиці Духовної семінарії у Львові. *1926 р. Фото 1930-х рр.*

П. Холодний (старший). Моління. Фрагмент іконостасу Духовної семінарії у Львові. *1926 р. Темпера*

П. Холодний (старший). Ой у полі жито. *1920-ті рр. Темпера. Картину знищено 1952 р. серед інших творів українського мистецтва з фондів Національного музею у Львові*

всього, що передана; очевидно розріжняємо дооктринальне передання віри, подаване нам Церквою від усіх інших передань, що їх предметом не є доктрина, але коли в одному напрямку чоловік научиться завсігди оглядатись на те, що батьками передане, шукає мимоволі передання і в річах, сказати би в людських. В добах інтензивної творчости й поступу люди задивлені в майбутнє наражені часом на те, що забувають зовсім на минувшість. В таких добах традиція слабне, блідне, часом навіть її зовсім легковажиться, а часом забувається. Ми пережили таку добу відносно до цілого церковного мистецтва, хоч вона, на жаль і не була добою великої мистецької творчости. Ми таку добу пережили й в численних інших напрямах релігійного й народного життя, хоч та доба не була й у тих напрямах творчою. А може й тому не була творчою, бо надто зірвала з переданням, а може бути тому, що люди хоч з найліпшою волею беруться до діла й хоч з як великою енергією йдуть вперед, коли не оглядаються на те, що було зроблене перед ними й все наново зачинають від себе, може якраз тому вони неспосібні до творчих діл. Досить, що з численних оглядів наше покоління відчуває потребу живого звязку з живим ще переданням батьків. І той напрям знов каже нам з любовю зберігати всі памятники минувшини й у всім тім, що святого й доброго в переданні батьків, видіти завдаток життя і трівкости на будуче. А коли часом стрічаються люди, які все, що старовинне й передане батьками звуть згірдливо мертвеччиною,— то о диво! — є й такий стиль, лише не знати, яким іменем його назвати — стиль для якого все, що минуло мертве. Нам видається навпаки, що й порохи у гробах батьків не є мертві, коли нам дають науку й напрям і завдаток будучого життя.

Так то у вихованні питомців твердо тримаймося напряму, що ось у тій каплиці находить свій символ. Але той напрям то не напрям обоятности для всего, чим є життя. Наш візантинізм, наш архаїзм не є односторонний, а це не завдячуємо собі, а Церкві, що є нашою учителькою й провідницею. Чоловік з природи односторонний, але Церков — це твір не людей, а Христа Бога. Вона обіймає цілу природу людську і цілу Божу природу; Вона обіймає і небо і землю й так учить усім для всіх ставати, щоби не було одної хоч як малої строни людського життя, до якого Церква не учила приноровлятися,— на яким не училаб працювати, якої не учила би обминати широкою всесвітньою христіянською любовю. А ми лише покликані науки Церкви передавати молоді, що у тій семинарії й у тій богословській Академії виховується. Кождий людський стиль і односторонний, як хочете є односторонним і той наш візантійський стиль у каплиці — але праця Церкви і стиль тої праці є синтезою усього, що гарне, благородне, взнесле і святе й коли у мистецтві держимося того односторонного стилю, то у церковній праці виховання питомців ми прямуємо до того вселюдського ідеалу і можности — а з кождим з них тих молодих як з братьми говоримо і як з братьми порозуміваємося й у душу кождого з них ми радіб вщіпитисято почуття реального життя, що у любови ближнього, у любови свого народу обіймає кожду найменшу потребу кожного найменшого брата й не залишить одної сльози, якої не стерла би й одного болю, якого би не відчула й не поділила, ані одної потреби, якої би не старалася заспокоїти й ані одної каплі крови, якоїб не старалася змити бодай сльозами серця.

Ось такий то стиль обіймаючий всі слабости й усі нужди людської природи, який ми хотіли би передати вихованкам тої Семинарії.

Газ. Діло, 17 лютого 1929 р., № 35.

До історії нищення пам'яток української культури *

У тому, що доля української національної спадщини одна з найтрагічніших, здається, не треба нині нікого переконувати. Ніде і ні в чому більшовицька нищівна система не діяла з такою силою і послідовністю, як у ставленні до української культури. Нищили тих, хто її репрезентував, а тих, кому чудом вдалося вижити, навіть так звані керівні кадри, перекидали з місця на місце, і вони з часом втрачали компетентність у галузях своєї діяльности. А люди некомпетентні — досконале знаряддя для нищення культури, насамперед своєї. Мабуть, на початку 1930-х рр. найглибше відчув і передбачив злочинні наслідки від розростаючої некомпетентности в Україні Микола Хвильовий. І хто знає, чи втрата надії хоч чимось зарадити не прискорила його останнього, фатального рішення.

Ідеологи більшовицького режиму виробляли щораз нові ідеї нівеляції, і треба визнати, що фантазії їм не бракувало. Все це підхоплювали так звані апаратчики і передавали масам, які поділялися на кілька груп: на таких, що реалізували нищівні плани свідомо, з характерною більшовицькою запеклістю і ненавистю; на тих, які могли б цього не робити, але кар'єра, а також страх зобов'язували; ще інші піддавали загладі культурні цінності з переконанням, що все старе гальмує розвиток і нікому не потрібне («все это никчему»). Ці останні небезпечні й тепер. Вони збереглися, часто перефарбовані або сформовані вже тепер. Їх некомпетентність і нерозуміння вартости того, з чим мають справу, нерідко призводять до трагедій, вони з легкістю позбуваються їм незрозумілого задля вигоди і пригашення власного комплексу меншовартости.

Академічна бібліотека, що тепер має ім'я В. Стефаника, була організована в період першої совєтської окупації, на початку 1940-х рр., на базі бібліотек Наукового товариства імени Шевченка, Народного дому, Ставропігії, Закладу імени Оссолінських і ще 80 менших бібліотек Львова, у тому числі вірменського і єврейського товариств, та численних конфіскованих збірок. Уже з перших місяців після її утворення стали надходити невеликі секретні брошури з наказами «начальника військових таємниць і Головліту» (дуже характерне поєднання функцій тих начальників). Найактивнішими виявилися начальники на окупованих землях Західної Білорусії,

* Доповідь на цю тему була виголошена на міжнародній конференції у 1992 р. в Іллінойському університеті (США), а згодом опублікована у скороченому варіанті в журналі Союзу українок Америки «Наше життя». Позаяк у згаданих доповіді та статті були використані далеко не всі відомі авторові факти (зокрема, не подано списку приречених на знищення художніх творів), подаємо підготовлену до друку статтю в повному обсязі.

звідки на весь західний регіон поширювано розпорядження[1]. *Оскільки вони мало орієнтувалися в українській літературі, перший удар впав* [redacted] *книжку єврейську, яку вимагалося негайно вилучити з чинних фондів. Такі накази буквально засипали бібліотеку. Так знищувано єврейський національний фонд, що теж був утворений на базі усіх єврейських бібліотек Львова.*

Вилучалося усе: календарі, релігійні видання, навіть ранні твори єврейських радянських поетів, присвячені революційній романтиці (якщо ті страхіття можна назвати романтикою). Пропали документи і протоколи конференцій, засідань єврейських товариств, спілок та організацій (наприклад, Бунду). Втрата для всіх непоправна, бо в тих документах зафіксовано багато відомостей про відносини між українцями і євреями, які напевне були зовсім відмінні від тих брехливих, що їх донедавна поширювала пропаганда та й нині поширюють недруги України.

Майже паралельно такі розпорядження почали надходити з Москви та Києва. Для Львівської області їх підписував начальник обдліту П. Кущинський, і вони скеровувалися насамперед у відділи, які зберігали книги і рукописи НТШ. Так викинуто більшість збірників, каталогів, вісників, які виходили українською мовою до 1937 р. в Україні. Галицькі видання або еміграційні все ще не були добре відомі тим начальникам. Але коли надійшло розпорядження створити «спецфонд», почалося масове ув'язнення україніки з фондів НТШ. Вилучалося і польську довоєнну, переважно антисовєтську, літературу, головно — періодику.

Під час німецької окупації спецфонд розформували, але й тоді бібліотека зазнала великих втрат: [redacted] *колишнього фонду Оссолінських вивезено 18 860 книг і рукописів, з них 300 інкунабул, а також 25 оригінальних рисунків Дюрера, що зберігалися у колекції бібліотеки. Влітку 1945 р. книжковий і рукописний фонд знайдено в Нижній Сілезії і передано в Бібліотеку народову до Варшави, а згодом — у Вроцлав, у новостворений там Оссолінеум, але рисунки А. Дюрера помандрували далі й тепер зберігаються у приватних колекціях. В останні дні окупації 63 скрині документів вивезено з бібліотеки НТШ. Це переважно реєстри, списки, протоколи та документи «Просвіти» і матеріали про Січових Стрільців, українських політичних діячів. Можливо, що це зроблено спеціально, аби вони не дісталися до рук більшовиків. Так чи інакше, ці документи не повернулися до Львова. Частина їх збереглася у Польщі й сьогодні скинута на горищі Бібліотеки народової у Варшаві.*

Про нищення у бібліотеці імени В. Стефаника у післявоєнні роки найповніше розповів Ярослав Дашкевич на сторінках львівського часопису «Дзвін» у статті «Руїна»[2]. *Молодий Я. Дашкевич працював тоді в бібліотеці й був свідком тих подій. «Все, що тоді діялося,— пише він,— не укладається у рамки не те що найелементарніших уявлень про культуру і цивілізацію, а й у правила звичайної людської моралі».*

Найбільше постраждав фонд НТШ, з якого послідовно вилучали партіями українську літературу, щораз розширюючи коло «небезпечних» книжок і рукописів.

Однак, усупереч всьому, окремі працівники бібліотеки намагалися здійснювати наукові плани, нав'язували контакти з вченими Києва. Саме тоді відбулася цікава і надзвичайно перспективна нарада, присвячена питанням створення української на-

---

[1] Наприклад, Приказ № 92 (9) або 23 (3) Начальника главного управления по делам литературы и издательств. (Главлит БССР); Приказ Уполномоченного СНК СССР по охране военных тайн в печати и начальника Главлита (1940).

[redacted] Дзвін.— 1991.— № 8.— С. 144. Пор. також: К у п ч и н с ь к и й О. А. Втрачені пергаментні грамоти міст і сіл Галичини XIV—першої половини XIX ст. //Бібліотекознавство та бібліографія.— К., 1982.— С. 72—95; К е н н е д і Г р і м с т е д П., Б о р я к Г. Доля культурних цінностей під час другої світової війни. Винищення архівів, бібліотек, музеїв.— Львів, 1992.— С. 5—119.

ціональної бібліографії. Нараду організував видатний український вчений Юрій Меженко[3].

Але все обірвалося у 1947 р. Працю Ю. Меженка кваліфіковано як таку, що має націоналістичний ухил, і він вдруге мусив покинути Україну. У Львові проводились масова депортація й арешти — заарештовано і Я. Дашкевича.

Бібліотеку почали підпорядковувати різним відомствам, а насильне насаджування «методичних вказівок» знівелювало досвід праці минулого, що мав свою специфіку і європейський рівень. Проведено переінвентаризацію іменних бібліотек і архівів. Меморіальні збірки 14 видатних діячів, у тому числі В. Лесевича, О. Кониського, чеського етнографа Ф. Жегожа, М. Менцинського, та багато інших були розформовані й розкидані по фондах та колекціях. Приватні архіви І. Франка, Лесі Українки, О. Маковея, А. Крушельницького, В. Шухевича та інших були вивезені до Києва. Руйнація первісної структури бібліотеки і ліквідація особистих меморіальних збірок завдала величезної шкоди історії національної книги. Крім того, за розпорядженням Й. Сталіна, у 1945—1946 рр. в дар ПНР було передано з фондів колишнього Оссолінеуму 217 381 книгу і рукопис (до війни цей фонд становив близько 400 тисяч одиниць).

Наприкінці 1940-х рр. прийшло розпорядження Президії АН СРСР — передати в Москву 10 тисяч томів польської літератури для створення там відділу полоністики (не створений до сьогодні). Добором літератури керував академік Польської АН М. Гембарович. А згодом до Києва, у бібліотеку імени В. І. Вернадського, відіслано усю збірку юдаїки, що увійшла у фонди Львівської наукової бібліотеки, з єврейського товариства (70 великих скринь).

З часом на вказівки і стараннями тогочасного директора бібліотеки А. Одухи та завідувача спецфонду П. Куща цей фонд розростався як величезний склад, де «ув'язнювано» знов і знов вилучені твори української літератури. Дублікати спалювали або тяли на січку спеціальними машинами.

І, врешті, страшний злочин скоєно 1952 р., коли у двох кімнатах спецфонду знищено величезну кількість творів українських художників. Згідно з наказом з Києва за № 375 від 7 травня 1952 р., ці твори були вилучені з Музею українського мистецтва (Національний музей у Львові) і передані у спецфонд бібліотеки «для знищення націоналістичних антирадянських експонатів». Серед тих, що проводили цей каригідний акт, були працівники Львівського обкому партії Н. Пеньковський та В. Єфременко, заступник начальника облліту В. Сіренко. Операцією керував О. Кущ. Графіку і живописні твори спалювали у спеціальній печі; скульптуру товкли на куски і вивозили на смітник[4].

Цей ганебний вчинок тримали у великій таємниці, і хто знає, чи до сьогодні він був би відомий, якби не випадок. У грудні 1955 р. український художник Василь Перебийніс звернувся з Лондона до совєтського уряду з вимогою повернути його збірку творів, що зберігалися у Львові й були застраховані на велику суму (34 770 франків золотом). Стався колосальний скандал. Багато працівників бібліотеки надіялося, що, може, знімуть з посад деяких керівників, зокрема П. Куща. Але нікого не звільнили і не покарали.

Щойно 12 липня 1988 р. надійшло розпорядження з управління культури Львівського облвиконкому створити комісію для розшуку експонатів Львівського музею

[3] На шляху до створення репертуару української книжки. Протокол наради, присвяченої складанню «Бібліографії української книги. 1793—1914», яка відбулася у Бібліотеці АН УРСР 22 грудня 1945 р.— Львів, 1991.

[4] Жовтень.— 1989.— № 4.— С. 83.

українського мистецтва. У комісію увійшло 13 працівників різних мистецьких і культурних установ Львова (директори музеїв, письменники, художники, архітектори), але були й люди, які теж мали на сумлінні не один злочин проти української культури. У статті-звіті, згодом опублікованій у журналі «Жовтень» [5], *були наведені цифрові дані. Усього до спецфонду передано 2115 експонатів, у тому числі: портрети церковних діячів — 72; портрети українських політичних діячів — 122; жанровий живопис — 204; скульптура — 57; графіка — 503; графіка так званої «5-ої групи» — 802; фотографії — 82; депозити — 82; нагрудні знаки і банкноти — 231. Крім того, здано в органи держбезпеки дві скрині музейної зброї* [6].

Цей список, на жаль, не розкриває, що саме і твори яких митців знищено. Комісія також не з'ясувала, чи справді всі ці експонати були знищені. Адже вже [redacted] *1950-х рр. точилися розмови про те, що в місцевих і республіканських керівників на стінах красуються твори П. Ковжуна, І. Труша...*

Однак такий перелік, принаймні найвідоміших знищених творів і їх авторів, був. Ще наприкінці 1970-х рр. мені вдалося побачити його (список творів графіки, малярства і скульптури) у С. Стефаника, який якимсь чином його роздобув і сховав разом зі списком знищеної тоді літератури. Це була груба пачка карток, але Семен Васильович боявся мені її дати, знаючи, що мене чекає, якби цей список знайшли. А були в ньому твори О. Куриласа, С. Гординського, П. Ковжуна, О. Новаківського, П. Холодного, М. Сосенка, В. Перебийноса, І. Труша, Я. Музики, В. Ласовського, О. Сорохтея та інших найвидатніших наших митців першої половини XX ст.

Найбільша руїна спіткала спадщину І. Іванця — тут нищилося усе підряд. Знищено дуже багато картин П. Ковжуна, В. Баляса, О. Архипенка, зарисовки й акварелі якого складали [redacted] *Національному музеї у Львові цілу збірку. З графіків постраждав повністю Ю. Нарбут (рисунки банкнот і знаків, виконані у 1919—1920 рр. на замовлення українського уряду), М. Бутович, С. Гординський.*

Цей список — переконливий доказ імперського лицемірства. Адже добиралися для знищення експонати не лише художників-емігрантів або «ворогів народу», як Богу духа винний І. Іванець, замордований десь у Сибіру. Нищили твори академіка О. Кульчицької (портрет Франка) або картини Р. Турина, який тоді ж був головою Спілки художників.

...Відходять від нас наші славні митці, які перебули лихоліття в еміграції або чудом уціліли вдома чи десь у Сибірах. Останніми роками ми зазнали великих втрат — помер художник, поет, вчений, чарівна людина — Святослав Гординський, смерть забрала художника Мирона Левицького. Наші музеї поспішають влаштувати їхні персональні виставки, розшукують твори. «Може, хтось зберіг..., може, хтось ще має...»

А твори горіли. Найкращі їхні твори, подаровані українській мистецькій скарбниці — Національному музею у Львові.

*Публікуємо без будь-яких змін частину згаданого списку *, що зберігся. Через мовну і стилістичну неуніфікованість тексту скорочення, ужиті* [redacted] *ньому, не розшифровуємо.*

Лариса КРУШЕЛЬНИЦЬКА

[redacted] Жовтень.— 1989.— № 4.

[6] Т а м ж е.— С. 84.

[redacted] Треба зауважити, що це [redacted] перша публікація про втрати мистецької спадщини Національного музею у Львові. Реконструкцію втрат, зіставивши давні описи і картотеки, зробив ще наприкінці 1980-х рр. Іван Гречко. Завдяки йому виявлено близько 320 творів. Статті І. Греч[redacted] вміщено в альманасі «Євшан-зілля» (1989, № 2) та журналі «Мистецькі студії» (1993, ч. 2—3). Пропонований читачеві список оригінальний і найбільш повний.— Ред.

ДОДАТОК

СПИСОК
произведений, выделенных из фондов Гос. Музея Украинского искусства во Львове для передачи в спецфонд Филиала АН УССР г. Львова

Живопись

1.	Ж-1137-34690	Курилас О.	П-т монахини
2.	Ж-1215-34763	Устиянович К.	П-т Щавинского свящ.
3.	Ж-903-32735	Ковжун П.	П-т М. Рудницкого
4.	Ж-910-32746	Гординский С. В.	П-т Ковжуна
5.	Ж-1-3618	Валинович	П-т К. Ходкевича
6.	Ж-171-18278	Новакивский	Пробудження
7.	Ж-184-18526	Сосенко	Рождество Христово
8.	Ж-186-18528	—//—	Нерукотворный Спас
9.	Ж-188-18606/1	—//—	Богородица
10.	Ж-189-18606/2	—//—	Христос
11.	Ж-192-18771	Новакивский	Пробудження
12.	Ж-270-20755	Холодный П.	Пейзажный этюд
13.	Ж-281-22404	Неизв. худ. XVIII ст.	П-т женщины с орденом
14.	Ж-309-23005	Холодный	Камень-девка
15.	Ж-310-32092	—//—	П-т старика
16.	Ж-440-28027	—//—	Пейзаж «Галичина»
17.	Ж-45-28579	Иванец И.	Нутро гуцульской хаты
18.	Ж-456-28962	Грищенко О.	Пейзаж с Корсики
19.	Ж-460-28990	Иванец	Церковь в Чесниках
20.	Ж-467-29816	Неизв. худ.	П-т Данила Полуботка
21.	Ж-476-29375	Холодный	Козак-бандурист
22.	Ж-480-29380	—//—	Три пейзажа
23.	Ж-483-29383	Новакивский О.	Воскресение Христа
24.	Ж-484-29384	—//—	Благовещение
25.	Ж-489-29409	Ковжун П.	Цветы
26.	Ж-492-29414	Холодный	Пейзаж осенью
27.	Ж-517-29447	Хмелюк	Цветы
28.	Ж-518-29448	Гордынский	Природа
29.	Ж-523-29775	Грищенко	Пейзаж Марино
30.	Ж-524-29785	Перебыйнис	Натюрморт
31.	Ж-525-29950	Крычевский	Вид на Днепр
32.	Ж-594-30335	Мороз	Нутро церкви
33.	Ж-601-30661	Федюк	Автопортрет
34.	Ж-602-30366	Андриенко-Нечитайло	Танечница
35.	Ж-608-30947	Перебыйнис	Пейзаж
36.	Ж-689-30948	Перебыйнис	Женский п-т
37.	Ж-611-30950	Крычевский	Цветы
38.	Ж-612-30951	Холодный	Унивская мещанка

39.	Ж-619-30979	Архипенко	На терасе
40.	Ж-620-30980	—//—	Студия головы
41.	Ж-621-31004	Грищенко	Раки
42.	Ж-622-31005	—//—	Морской пейзаж
43.	Ж-623-31147	Ласовский	Женский портрет
44.	Ж-628-31450	Ковжун	Збанок с цветами
45.	Ж-629-31451	—//—	Церковь и колокольня
46.	Ж-630-31452	—//—	Пейзаж з Калуша
47.	Ж-631-31453	—//—	Церковь в Плешеве
48.	Ж-632-31454	—//—	Колокольня в Посевной
49.	Ж-636-31465	Перебыйнис	Автопортрет
50.	Ж-639-31470	Холодный	«Ой, у поле жито...»
51.	Ж-640-31471	—//—	Красные тюльпаны
52.	Ж-651-31474	Мороз	Гуцулы-Космач
53.	Ж-642-31475/1	Иванець	Церковь и колокольня
54.	Ж-643-31475/2	—//—	Церковь
55.	Ж-644-31475/4	—//—	Будынок под вечер
56.	Ж-645-31475/5	—//—	Коровы
57.	Ж-646-31475/6	—//—	Молотилка
58.	Ж-647-31475/7	—//—	Звозят хлеб
59.	Ж-648-31475/8	—//—	Подвезли снопы
60.	Ж-650-3146/2	—//—	Молотилка
61.	Ж-660-31478	Музыка Я.	Пейзаж з Венеции
62.	Ж-662-31480	Крыжанивский	П-т мужчины
63.	Ж-675-31535	Мороз	П-т матери
64.	Ж-678-31645	Иванец	Молотьба
65.	Ж-681-31578	Грищенко	Полдень на Кап Мартен
66.	Ж-668-31684	Музыка	Натюрморт
67.	Ж-691-31607	Иванцев Д.	Тартак зимой
68.	Ж-70-3160	Луцик С.	Песковня
69.	Ж-721-31725	Мороз	Пейзаж с рекой
70.	Ж-723-31730	Гаврилюк	Тихий разговор
71.	Ж-755-31866	Грыщенко	Севилла
72.	Ж-756-31867	Андриенко-Нечитайло	Натюрморт
73.	Ж-760-31923	Дмитриенко	Две украинки
74.	Ж-771-32042	Крюков Б.	Мечта
75.	Ж-773-32074	Дмитриенко	П-т Заремблянки
76.	Ж-779-32075	—//—	П-т Левицкой
77.	Ж-785-32071	Музыка Я.	Гирский пейзаж
78.	Ж-786-32082	Музыка Я.	Натюрморт
79.	Ж-936-32241/2	Холодный	Кукиль
80.	Ж-837-32241/3	—//—	Пейзаж с тучей
81.	Ж-838-32241/4	Холодный	Женский п-т
82.	Ж-850-32248	Хмелюк	Дама в черной шляпе
83.	Ж-851-32249/1	Мороз	Осень
84.	Ж-852-32249/2	—//—	Повинь
85.	Ж-853-32249/3	—//—	Под тихий вечер
86.	Ж-857-32255	Федюк	Св. Параскевия
87.	Ж-859-32257	Музыка	Копия Новгородской фрески

88.	Ж-867-32299	Турын	Портретная студия
89.	Ж-871-323448	Шульга	Бабуся
90.	Ж-873-32373	Крычевский	Река Псел
91.	Ж-874-32387	—//—	Крым
92.	Ж-876-32392	Ныжнык	Пейзажный этюд
93.	Ж-877-32393	Винницкий О.	Улица в городе
94.	Ж-878-32394	Гордынский	Перед грозой
95.	Ж-880-32396	Недилко М.	Днестр
96.	Ж-882-32398	Кмит	Автопортрет
97.	Ж-889-32310/3	Копыстинский	Преображение
98.	Ж-890-32420	Мыхайлов	Автопортрет
99.	Ж-912-32753	Крычевский	Мертвая природа
100.	Ж-918-32894	Азовский	П-т Шевченка
101.	Ж-983-33368	Грыщенко	Морской пейзаж в Испании
102.	Ж-986-33371	Ласовский	Гора Сеньщя
103.	Ж-987-33372	Луцык	Высокий замок во Львове
104.	Ж-988-33373	—//—	Песковня на Лычакове
105.	Ж-989-33374	Мороз	Горный пейзаж
106.	Ж-990-33375	Мороз	Море, Нормандия
107.	Ж-992-33367	Дядынюк	Кукла
108.	Ж-997-33382	Чорный	Камень Довбуша
109.	Ж-998-33383	—//—	Гуцульская хата
110.	Ж-999-33384	—//—	Горы
111.	Ж-1002-33388	Третьяков О.	Женский акт
112.	Ж-1003-33389	—//—	Мост на Сене
113.	Ж-1004-33390	—//—	Христос и апостолы
114.	Ж-1005-33391	—//—	С французской провинции
115.	Ж-1020-34030	Неизв. худ. XIX в.	Св. Бенедикт
116.	Ж-1051-34060	Музыка	Женщина за работой
117.	Ж-1071-34258	Перкутка	Благовещание
118.	Ж-1110-34663	Гордынский	Весна над Сеной
119.	Ж-1112-34665	—//—	Горный пейзаж
120.	Ж-1118-34671	Дадынюк	Исус Христос
121.	Ж-1120-34673	Иванець	Кладбище [illegible] Кремянци
122.	Ж-1121-34674	—//—	Церковь в Выслободках
123.	Ж-1130-34683	Касперович	Архитектор
124.	Ж-1138-34651	Ласовский	Автопортрет
125.	Ж-1139-34692	Луцик	Елки в солнце
126.	Ж-1140-34693	—//—	Маковица [illegible] солнце
127	Ж-1142-34695	Мороз	Канал Ля-Манш
128.	Ж-1143-34696	—//—	Церковь в Космаче
129.	Ж-1144-34697	—//—	Этюд с цветами
130.	Ж-1145-34698	—//—	Этюд с цветами
131.	Ж-1146-34699	—//—	Бойковская церковь
132.	Ж-1153-34796	Ныжнык Иванна	Натюрморт с цветами
133.	Ж-1154-34707	—//—	Мужчина в очках
134.	Ж-1164-34717	Скоповский	П-т Федоровича
135.	Ж-1178-34731	Труш	П-т Грушевского
136.	Ж-1187-34740	—//—	П-т Олесницкого
137.	Ж-1213-34766	Ковжун	Весняный пейзаж

138.	Ж-1222-34775	Холодный	Весенний пейзаж
139.	Ж-1228-34776	—//—	Пейзаж с Хырова
140.	Ж-1224-34777	—//—	Пейзажный этюд
141.	Ж-1225-34778	—//—	Пейзаж з деревом
142.	Ж-1228-34781	—//—	Хата зимой
143.	Ж-1229-34782	—//—	Озеро в Янове
144.	Ж-1230-34783	—//—	Церковь [illegible] Вэрине
145.	Ж-1242-34860	Манастырский	Убитый козак
146.	Ж-1244-34978	Вынницкий	п-т Турана
147.	Ж-1245-34979	—//—	Натюрморт
148.	Ж-1246-34981	Луцык С.	Дорога над Прутом
149.	Ж-1427-36041	Холодный	Святой
150.	Ж-1423-36042	Холодный	Колокольня в Яворове
151.	Ж-1429-36043	—//—	Весенний пейзаж
152.	Ж-34041-1031	Неизв. худ. XVIII в.	П-т С. Палявицинуса

Скульптура

153.	С-276-21242	Ковнерко А.	Бюст поэта Вороного
154.	С-338-25387	—//—	П-т Холодного
155.	С-32094	Литвиненко	Бюст Холодного
156.	С-164-17412	Бидула Б.	Кирило и Мефодий
157.	С-463-29032	—//—	Христос в терновом венку
158.	С-570-30188	Архипенко О.	«Ма»
159.	С-597-30418	Коверко А.	П-т И. Свинцицкого (бар. дер.)
160.	С-788-32087	Павлось	Материнство
161.	С-789-32088	—//	Жница
162.	С-791-32091	Коверко	Погрудия Франко
163.	С-792-32092	Литвиненко	Голова девушки
164.	С-793-32093	—//—	Крик
165.	С-795-320095	—//—	Довбуш зовет
166.	С-895-32428	Мухин М.	Конь в степу
167.	С-916-32085	Коверко	Положение в гроб
168.	С-917-32888	Павлось	Мать
169.	С-1008-33398	Кузневич	Бюст мужчины
170.	С-Д-Хб/16	Коверко	Франко (бар. дер.)
171.	С-Д/Хб/17	—//—	П-т Заячковского (бар. дер.)
172.	С-Д-Хб/19	Мухин	Чумацкая мажа (воск).
173.	С-Д-XI/23	Литвиненко	Антрополог Р. Ендык

Графика

174.	34876/1-809	Иванец И.	Производство в Ременове (дереворит)
175.	/6-814	—//	Иллюстрации к книге Твейна (тушь)
176.	/7-815	—//—	Портрет мужчины (карандаш)

177.	27508/1-520	—//—	Вид с тюрмы (акварель)
178.	/2-521	—//—	Фрагмент двора (—//—)
179.	/3-522	—//—	Брама в Красной Поляне (акварель)
180.	/4-523	—//—	Фрагмент парка [illegible] Красной Поляне (—//—)
181.	27307/1-514	—//—	Пейзаж [illegible] камяным зломом (карандаш)
182.	/2-515	—//—	Рубленная хата (—//—)
183.	/3-516	—//—	Четар на приходстве (—//—)
184.	/4-517	—//—	Мужик из-за Волги (—//—)
185.	27307/6-519	—//—	Красная Поляна (1918) (карандаш)
186.	25280/2-508	—//—	Проекты одзначений — 7 набр. (тушь)
187.	25305/5-655	—//—	Портрет профессора (карандаш)
188.	27306/1-657	Иванец И.	Обозный воз [illegible] дороге (тушь, перо)
189.	/2-658	—//—	Церковь в Потуторах (—//—)
190.	/3-659	—//—	Возле огня (—//—)
191.	/4-660	—//—	Человек с девушкой (—//—)
192.	27306/9-665	—//—	Конная стежа в бегу (1916) акварель
193.	31928/1-255	—//—	Альбом рисунков (акварель)
194.	31929/1-2	—//—	Рисунки с Пидгорец
195.	31929/4-670	—//—	Рицарский [illegible] [illegible] Пидборцях (акварель)
196.	/5-671	—//—	—//—
197.	27307/5-518	—//—	Вид на Волгу (цветн. карандаш)
198.		—//—	Альбом рисункiв № 1 — 19 штук
199.		—//—	—//— № 2 — 42 штуки
200.		—//—	—//— № 3 — 16 —//—
201.		—//—	—//— № 4 — 18 —//—
202.		—//—	—//— № 5 — 17 —//—
203.		—//—	—//— № 6 — 18 —//—
204.		—//—	—//— № 7 — 15 —//—
205.		—//—	—//— № 8 — 13 —//—
206.		—//—	—//— № 9 — 10 —//—
207.		—//—	—//— № 10—38 —//—
208.		—//—	—//— № 11 — 2 —//—
209.		—//—	—//— № 12 — 6 —//—

210.		—//—	—//— № 13—16 —//—
211.		—//—	—//— № 14—29 —//—
212.	27301-719	—//—	Колекция разных рисунков — 50 шт.
213.	27299-718	Иванец И.	Обозный воз с коньми (тушь)
214.	25788	—//—	с книг В. Старосольского
215.		—//—	Русская бабушка 25/III — 1918 г.
216.		—//—	Сельский пейзаж 7/7—1915
217.		—//	Альбом эскизов — 20 шт.
218.	32115/II-653	Иванюх В.	Улица в городке (дереворит)
219.	/10-652	—//—	Пейзаж (монотипия)
220.	/9-651	—//—	Пейзаж с рекой (—//)
221.	/8-650	—//	Пейзаж с селом (—//)
222.	/7-649	—//—	Пейзаж с ставком (—//)
223.	32115/6-648	—//—	Улица 1939 (—//)
224.	34870-798	Бутович М.	Смерть казака 1934 (гуаш)
225.	31726-1955 31727	—//—	Гагил (акварель, карандаш) Гагилова дочка (—//—)
226.	34868-796	—//—	Два евреи и две женщины (акварель)
227.	34869-797	—//—	«Це та баба, що...»
228.	32469/3	—//	Степан Левицкий. Илюстр. к книге «С японского дома»
229.	29767-203	—//—	Процесия с серии «Отцуст Закарпатии». 1933 (дереворит)
230.	29768-204	—//—	Около перевоза с серии «Отцуст...» (дереворит)
231.	29769-205	—//—	Лимоняда за старые ботинки (дер.)
232.	29770-206	—//	Мария, ил. до книги Стефаника (дер.)
233.	29771-207	—//—	Детское приключение —//—
234.	29772-208	—//—	В прошлом —//—
235.	29773-209	—//—	Жулик —//— «Дорога» —//—
236.	29774-210	—//—	Виниета к рассказам «Дорога» Стефаника (дереворит)
237.	32084-449	Баляс Вол.	Пливут дарабы, карандаш 1939
238.	32085-450	—//—	Горшки, горшки —//—
239.	34864-792	—//—	Улица в городке (линогр.) 1937
240.	31539-212	—//—	Гуцул с конем, 1937 —//—

241.	31538-211	—//—	Женщина над рекой —//—
242.	34866-794	Бурачек	Обгортка до рассказов Еверса «Ужас»
243.	19539-618	Анастазивская М.	Селянка около огня (акварель)
244.	19540-619	—//—	Мертвая природа, —//—
245.	19544-620	—//—	Женские акты, —//—
246.	23421-739	—//—	Гуцул (витинанка)
247.	31932-1943	Андиенко	Три постати (гуашь)
248.	234871-799	Винниченко	Индустриальный пейзаж
249.	30981-469	Архипенко	Женский акт., ол. мел.
250.	30982-470	—//	Женская голова (акварель)
251.	30983-471	—//—	Лежащая женщина, сангвина
252.	30984-472	—//—	Сидячая женщина (пастель)
253.	30985-473	—//—	Сидяча постать (карандаш)
254.	30986-474	—//—	Сидячий акт (уголь, мел)
255.	30987-475	—//—	—//— (карандаш)
256.	32452-453	—//—	Женский акт, 1920 (літографія)
257.	34884/3-806	Гел Лев	Руины, 1916 (карандаш)
258.	34874/1-804	—//—	Студия сидящего мужчины (карандаш)
259.		Андриенко	Мертвая природа (гуаш, тушь) 3 шт.
260.	34340/1-190	Глущенко	Акт. Две женщины (акварель)
261.	30265-1951	Гордынский Св.	Проект до книги Диагана (гуаш)
	31000-1952	—//—	Проект печати хора Кошиця
262.	25281/3-621	Анастазивский	Женский акт
263.	25096/1-3-1956	Бутович	Сборник автопортретов
264.	34875/1-807	Гордынский	Восточные мотивы с Царгорода
265.	/2-803	—//—	Проект к карточке (тушь)
266.		—//—	Гуцулы на конях (акварель)
267.	32469/2а	—//—	Обгортка для книжки Борщака
268.	/2б	—//—	—//— В. Масютина
269.	33278/7	—//—	Иллюстр. кн. «Что рассказывала мука...»
270.	20772	Грицай Р.	Архитектурные проекты для музея, 13 шт.
271.	31872-555	—//—	Церковь в Чесниках, (акварель)

272.	31870-553	—//—	Городок Рогатын, 1923 (акварель)
273.	31871-554	—//—	Церковь в Бабынцях —//—
274.	29776-491	М. Грищенко	Константинополь (акварель)
275.	29777-492	—//—	Турки за картами —//—
276.	29778-493	—//—	Три женских бюста, тушь
277.	20161-624	Зарицкая С.	Автопортрет (акварель)
278.	34873/1-817	Карпенко О.	Гуморист. рисунки и карикатуры, 44 шт.
279.	/2-818	—//—	Безработный амур (тушь)
280.	/3-819	—//—	Неудобства студенческой квартиры (тушь)
281.	/4-820	Карпенко О.	Концовка (тушь)
282.	34880-823	Коваленко Гр.	Ил. до думы (сепия)
283.		Ковжун П.	Обгортка (акварель)
284.	22725-1948	—//—	Проект для украин. хаты, обгортка
285.	34340/2-191	—//—	Мельница (акварель)
286.	29417-742	—//—	Мельница на Ровенщине (аквар.)
287.	32469-749	Ковжун П.	Обложка до кн. Рудницкого «Очі та уста...» (тушь, гуаш)
288.	—//—	—//—	—//—
289.	—//—	—//—	18 букв
290.	34890/7-844/54	Кульчицька	Дети в церкви (тушь, акварель)
291.	34881-824	Ковжун	Ил. до обложки кн. Ивана Франка
292.	31480/1-753	Крижановский	Козак
293.	/2-754	—//—	Христос, 1923 (олія)
294.	/3-755	—//—	Композиция с Христом-ребенком (карандаш)
295.	/4-756	—//—	Судья святого (акварель)
296.	31480/5-757	—//—	Розпяття
297.	31480/6-758	—//—	Женщина с цветочком (карандаш)
298.	/7-759	—//—	Композиция пары в танце (карандаш)
299.	22548-457	—//—	Ирысы (акварель)
300.	25278/1-458	—//—	Автопортрет (акварель)
301.	/2-459	—//—	Голова мужчины (акварель)
302.	/3-460	—//—	—//— 1920
303.	/4-461	—//—	Обл. для кн. Голубця «Шевченко» (тушь)
304.	/5-462	—//—	Виниета У. М. (тушь)
305.	/6-463	—//—	Крестовый орнамент (тушь)

306.	/7-464	—//—	Фигурные композиции на разные темы, 6 шт.
307.	28206/1-19-465	Крижановский	Эскизы и проекты для разн. композиций, 19 шт.
308.	28207/1-12-466	—//—	Эскизы и проекты для разн. карт., 12 шт. (карандаш)
309.	28207/13-467	—//—	Проект до декорации драм. студии (акварель)
310.	22726-468	—//—	Две эпохи (акварель)
311.	34886/2-833	—//—	Женский портрет (—//—)
312.		Крычевский В.	П-т Стешенка 2 шт.
313.	34887-835	—//—	Обл. до Истории укр. лит-ры (акварель)
314.	34889-837	Крушельницкий	Композиция (цвет. тушь)
315.	34888-836	Козак Едв.	Карикатуры к «Новым путям»
316.	34882-825	—//—	—//— и рисунки, 8 шт. (карандаш, акварель)
317.	34891-846	Ласовський	Обл. до кн. Антонича (тушь)
318.	29782-495	Левицкая М.	Городской пейзаж (акварель)
319.	29781-445	Левицкая М.	Танец (литограф.)
320.	32083-678	Левицкий М.	Обл. до (гуаш)
321.	25788/12	Лисовский	(тушь)
322.	34891-846	—//—	Знак. Наук. ТШ з портретом Шевченка
323.	34892/1-847	—//—	Илл. до колядок (тушь)
324.		—//—	Церковь в Янчине, 1924 (акварель)
325.		—//—	Пейзаж осенью, 1922
326.	28330-269	Луцик Ст.	Гуцулы на сопилке проигр. (дерев.)
327.	28329-272	—//—	Гуцул, 1930
328.		—//—	Гуцул и гуцулка, 2 шт. (гуашь)
329.	34895/1-853	Манастырский	Риздв. илюстр. (тушь)
330.	/2-854	—//—	Обл. до календ. «Вперед» (тушь)
331.	/3-855	—//—	Поклон трех царей (тушь)
332.	18041-552	Масляк	Колекция рус. портретов, 22 шт.
333.	31464/1-476	Перебыйнис	Декорация одвиркив (аквар.)
334.	/2-477	—//—	Св. вечер (—//—)
335.	/3-478	—//—	Пары в танце —//—
336.	/4-479	—//—	Проект афиши (гуашь) —//—
337.	/5-480	—//—	Ил. до кн. Игоря Молодец (—//—)

338.	/6-481	—//—	—//—
339.	/7-482	—//—	Афиша, Василь Смец —//—
340.	/8-482	—//—	Женщина в танце —//—
341.	/9-484	—//—	Эскиз почт. марки для Афганистана (карандаш)
342.	/10-485	—//—	Интерьер хаты с мысником (акв.)
343.	/11-486	—//—	Сказочная декорация (акв.)
344.	/12-487	—//—	Рабочий (тушь)
345.	/13-488	—//—	Пейзаж с Монакко (акварель)
346.	/14-489	—//—	Лес
347.	14814-551	Пукалов	Палата в Уневе
348.		Перебыйнис	Женская голова
349.		—//—	Пейзаж с домом
350.		—//—	Карыкатуры, 4 шт.
351.		—//—	Вид с окна
352.		—//—	Архитектурный пейзаж
353.		—//—	Разные рисунки на картоне 53 шт.
354.	14814-551	Перебыйнис	Рисунки актов, пейзажи, 58 шт. (акварель)
355.		—//—	Декоратив. проекты, 14 шт.
356.		—//—	Акты и декорат. проекты, 19 шт.
357.	34898/1-863	Обаль П.	Человек и женщина (дерев.)
358.	/2-864	—//—	Селяне
359.	28835/4-268	Осенчик Мих.	Олега Ковжуна (дерев.)
360.	/3-267	—//—	М. Луцкого —//—
361.	/3-266	—//—	А. Крушельницкого (дерев.)
362.	28740/1-282	—//—	Юрий на коне —//—
363	28939-281	—//—	Евстахий —//—
364.	28740/2-283	—//—	Знамя Богородыци —//—
365.	31488-284	—//—	Ангел Михаил —//—
366.	28835/1-286	—//—	Знамя Богородыци
367.	781	Рубисов Г.	П-т головы мужчины
368.	25281 572	Сорохтей	Молодиця и скрипач (карандаш)
369.	25280/9 584	—//—	П-т Гр. Косака (перо, тушь)
370.	27305/1 585	—//—	П-т полк. Вариводы (—//—)
371.	25280	—//—	Арх. Михаил [redacted] щитом [redacted] мечем
372.		Сосенко	Церковный музей
373.		Старчук	Путешествие двух приятелей
374.		—//	В. Сидельник
375.	27305/2-586	Сорохтей	П-т Лисенка

376.		Старчук	Замкова поляна
377.		—//—	Гуцул (тушь)
378.	34903-874	Симович Н.	Ил. до Франка «Петрии и Довб.» (акварель)
379.	22041/4-603	Стефанович	Музика «Прогнання хлопця з хати»
380.	22041/1-609	Стефанович	«Титульная виниета к рассказ. Достоевского (акварель)
381.	22041/3-602	—//—	Мальчик перед домом (аквар.)
382.	22041/6-605	Стефанович	Замерзлый мальчик (—//—)
383.	22041/8-607	—//—	Елка с детьми (акварель)
384.		—//—	Дереворит
385.	34896/1-857	—//—	Николай (литограф.)
386.	/2-858	—//—	Христос на престоле (линогр.)
387.	/3-859	—//—	Благовещание (—//—)
388.	34896/4-860	—//—	Евангелист Иоанн (линогр.)
389.	/5-861	—//—	Страдальная Мать (линогр.)
390.	22041/2-601	—//—	Мальчик около умирающей матери (акварель)
391.	/7-606	—//—	Два ангела с мальчиком
392.	/5-604	—//—	Мальчик перед окном (акварель)
393.	31489- 280	—//—	Христос Пантократор (дереворит)
394.	32893-590	—//—	Мертвая природа (гуашь)
395.	25280/4-579	Тышкевич	На чужбине
396.	29265-567	К. С.	Закаулок с готичной архитектурой
397.	29779-494		Архитектурные мотивы в саду
398.	26030-217	Нелепинская-Бойчук	Приезд детей на Украину
399.	26031-218	—//—	Молодой пролетарий (дерев.)
400.	26032-219	—//—	Ил. до Мопассана
401.	26033-220	—//—	Любовная история —//—
402.	26034-221	—//—	Прачка —//—
403.	26035-222	—//—	Маланка —//—
404.	26036-223	—//—	Гармонист —//—
405.	26037-224	—//—	Страница альманаха —//—
406.	26038-225	—//—	Обл. для сборника —//— 1927 г.
407.	26039-226	—//—	Девочки с книжкой —//—

408.	30421-278	Федюк	Господь-вседержитель —//— 2 шт.
409.	26432/4-291	—//—	Антоний и Теодозий —//—
410.	30420-287	—//—	Богородица с ребенком —//—
411.	30422-292	—//—	Иван Золотоустый —//—
412.	26432/3-293	—//—	Онуфрий —//—
413.	26432/2-290	—//—	Антоний и Теодозий —//—
414.	26432/1-289	—//—	Николай (цвет. дерев.)
415.	30419-294	—//—	Положение Христа в гроб —//—
416.	31660-498	Хмелюк	Две гавайки (акварель)
417.	31661-499	—//—	В баре —//—
418.	31466-273	Харков О.	Две русалки с девушкой (офорт.)
419.	25734-274	—//—	Символическая композиция —//—
420.	34912/2-890	Чорный Р.	Карикатура на памятник Франка (тушь)
421.	17539-734	Чаплицкий Роман	Придорожный хрест (акварель)
422.	25096/1-5	—//—	Сборник автопортретов, 5 шт.
423.	22091/2-1947	Ясеницка О. Л.	Богородица-оранта
424.	34916-894	Неизв. автор	Заставки для книжки (тушь)
425.	34915-893	—//—	Ил. для альманаха «На гране» 9 шт.
426.	34928	Разные авторы	Репродукции писем, 7 шт.
427.	25788//11	Неизв. худ.	з книг Р. Иванця (репр.)
428.	25788/5	—//—	А. Теодорович —//—
429.		—//—	Фрау Др. Лизе Шидлев —//—
430.		—//—	Б-ка графа Милорадовича —//—
431.	31455	—//—	А. Шептицкого —//—
432.		—//—	Украинскому ребенку —//—

Депозиты

Депозит	XXI-23	Гаврилюк С.	П-т (акварель)
—//—	XIII/7	—//—	Буря
—//—	III	Глущенко М.	Пейзаж (акварель) 10 шт.
—//—	—//—	—//—	Две фигуры
—//—	XXI	Гамула М.	Церковь
—//—	—	Гординский С.	—//—Музею Верховына
—//—	—	—//—	—//— М. Марковского

—//—	III	Перебыйнис	Пейзажи 74 шт.
—//—	XXIII/158	Обаль П.	Две женщины на фоне индустр. города
—//—	XXXIII/159	Осинчук М.	Юрий на коне
—//—	XXIII/157	Обаль П.	Деревня
—//—	XIII/17	Савин	Руины Киево-Печ. Лавры
—//—	XV	Стефанович-Музыка	Ив. Франко ловит рыбу (акв.)
—//—	XXX/162	Федюк	Петро Дорошенко (деревορит)
—//—	XIII/22	Холодный П.	Рисунок для сказки
—//—	XXVII	Чорный	Карикатуры (рисунок)
—//—	XXXIII/163	Яблонский Я.	Ярослав Мудрый (акварель)
—//—	XXXIII/165	—//—	Игорь
—//—	XXXIII/164	—//—	Святослав Завойовник —//—
—//—	XXXIII/166	—//—	Олег Вищий —//—
433.	31487/6221	Без автора	П-т неизвестного
434.	23423/741	Анастазивская	Козак
435.	—	Без автора	П-т Лохманя
436.	23422/740	Анастазивская	Козак
437.	34932/2/912	Курылас	Бой с поляками
438.	31930/71/1942	Курылас	Украина
439.	31930/26/1942	—//—	Офицеры за столом (карикат.)
440.	31930/33/1942	—//—	Три стрельца
441.	31930/39/1942	Курылас	Офицер УСС «Л. Г.» (карикат.)
442.	31930/43/1942	—//—	Офицеры УСС за водкой
443.	34883/826	Колцуняк Т.	Календ. порад. (обложка)
444.	31023/-7-454	Турбацкий	«До земляков моих», илюстр. к Шевченко
445.	34890/7/844	Кульчицкая	Два австрийских офицера к солд.
446.		—//—	Австрийский офицер в гуцульской хате
447.		—//—	—//—
448.	32469/2а	Гордынский	«Наполеон и Украина» (обложка)
449.	34867/795	Бутович	Обложка календ. «Днипро»
450.	34898/865	Обаль П.	—//—
452. *	24553/3 НТШ	Гордынский	Карикатура с Гитлером
453.	24553/2 НТШ	—//—	—//— «Гейль Гитлер»
454.	24553/3 НТШ	—//—	Гитлеровские полицейские за пьянкой
455.	24553/4 НТШ	—//—	Гитлер за телефоном

* Помилка в нумерації.

456.	28185/6-1954	—//—	Карикатура Костя Левицкого
457.	28185/3,4,5	—//—	—//— на д-ра Теофана Прокоповича
458.	28185/2 1953	Без автора	«Минуле Украины» — обложка к книге
459.	24498 НТШ	Гордынский	Портрет Скрипныка
460.	349 11(888)	Холодный	Календ. «Днипро» (обложка)
461.	34832/1/911/	—//—	«Чорный крук» (обложка)
462.	34886/3/834/	Крыжанивский	Убитый козак и вороны
463.	34933/10 НТШ	Нарбут	Эскиз денежного знака МРН «10» к
464.	—//—	—//—	—//—
465.	—//—	—//—	—//— «Двести гривен»
466.	—//—	—//—	—//—
467.	—//—	—//—	—//— «Сто карбованцев»
468.	—//—	—//—	—//— «Двести гривен» (с эскиза)
469.	34933/10 НТШ	—//—	Денежный орнамент
470.	—//—	—//—	3 гривны
471.	34933/10 НТШ	—//—	Эскиз пригласительного билета УНР
472.	—//—	—//—	Эскизы «Асигновка» и талон
473.	—//—	—//—	Проект игральных карт 9 шт.
474.	—//—	—//—	—//— 6 шт.
475.	—//—	—//—	—//— 8 шт.
476.	22608/32 НТШ	—//—	Госпечать УНР
477.	22608/30 НТШ	Без автора	Проект игральных карт 10 шт.
478.	35176/4 НТШ	—//—	Проект актовой бумаги УНР
479.	/3 НТШ	—//—	Проект денежного знака 10 гривен
480.	/4 —//—	—//—	—//— табачной марки 10 гривен
481.	/3 —//—	—//—	—//— денежного знака 250 крб.
482.	/3 —//—	—//—	—//— 50 крб.
483.	/3 —//—	—//—	—//— 200 крб.
484.	/3 —//—	—//—	—//— 250 крб.
485.	/2	—//—	Проект почтовой марки 30 шагив
486.	/2	—//—	—//— 10 —//—
487.	/2	—//—	—//— 40 —//—
488.	/2	—//—	—//— 50 —//—
489.	/2	—//—	—//— 30 —//—
490.	1/	—//—	Проект игральных карт 6 шт.
491.	/1	—//—	—//— —//—

492.	/1	Нарбут	—//— 8 шт.
493.	22630/1	Без автора	Проект денежного знака, УНР, 10 шагив
494.	22630/3 НТШ	Без автора	Денежный орнамент
495.	/12 НТШ	—//—	Проект государственной бумаги УНР
496.	/6 НТШ	—//—	Проект банковской бумаги УНР
497.	/5 НТШ	—//—	Проект денежного знака 10 шаг.
498.	/8 НТШ	—//—	Проект гербовой марки УНР
499.	/2 НТШ	—//—	Проект денежного шрифта УНР
500.	/4	—//—	Проект орнамента государственной бумаги УНР
501.	/23 НТШ	—//—	Проект судовой пошлины
502.	/24 НТШ	—//—	Проект орнамента государственной бумаги УНР

Janina Kłosińska. Ikony.— Kraków, 1973.— 312 s.

Минуло чимало часу від появи першого тому, присвяченого іконі, що з'явився у серії «Rozprawy i sprawozdania» Краківського державного музею. У музеї зібрано невелику — всього 216 ікон (на 1973 р.), проте значну за художньою якістю колекцію іконописних творів. Яніна Клосінська, автор каталогу, в котрому до того ж докладно пояснено євангельські сюжети, написала також вступну частину, в якій заманіфестувала власну наукову позицію, що й становитиме об'єкт нашого зацікавлення. Треба відразу зазначити, що позицію Я. Клосінської, власне кажучи, не таку вже й оригінальну, можна було б віднести до розряду суто суб'єктивних,— і це виправдовувало б нашу таку тривалу мовчазну незгоду з нею [1],— якби вона, ця позиція, не віддзеркалювала глибших явищ, поширених у польській історичній науці. Крім того, засади Я. Клосінської останнім часом мають відгук у мистецтвознавчих виданнях сусідніх Словаччини та Угорщини [2].

Про що ж усе-таки йдеться? Я. Клосінська досить добре обізнана з науковими працями українських учених, істориків та мистецтвознавців, побіжно ознайомлена з колекцією ікон Національного музею у Львові, проте, пишучи про давнє мистецтво Росії, Болгарії, Сербії, Румунії, Молдавії, Словаччини, Україну не згадує зовсім. Чи не тому, що такої держави тоді не було? У рецензованій книжці польська дослідниця намагається довести правомірність свого терміна «карпатська ікона» (яким послуговується, до речі, також в інших працях), котрий поширює на іконопис не тільки Бойківщини та Лемківщини, а й карпатських регіонів сусідніх країн. Отже, охоплено територію від гірського Дунайця до гірської Ослави (автор пише: «так званої Лемківщини»), доріччя гірської Прип'яті та Дністра, а також околиці Марамурешу та Буковини, райони Південних Карпат та їх підніжжя, тобто Молдавію і Трансильванію. На її думку, окреслена територія «репрезентує специфічний стиль групи образів, відмінних від іконографічно близьких центрів мистецтва, що належать до візантійського кола: Північна Русь, Болгарія, Сербія» (с. 11), тож термін «карпатська ікона» точніший, ніж окреслення «українська ікона, руська ікона, лемківська ікона», які можуть бути лише територіальними та часовими поняттями. Я. Кло-

---

[1] Рецензію Л. Коць-Григорчук «Нове про найдавніші зразки українського іконопису» на роботу Я. Клосінської див.: Народна творчість та етнографія.— 1991.— № 4.— С. 59—68. Ми повністю поділяємо думки рецензента. Відсилаємо також до літератури, яку він використав.

[2] У 1989 р. в Будапешті відбулася виставка «карпатської ікони». Зокрема, у каталозі виставки та статті в «Müveszettörteneti ertesitö» (1989.— N 1—4.— S. 66—88), присвяченій їй, автор Бернадетт Пушкаш тримається концептуального напряму Я. Клосінської.

сінська, правда, застерігає і від можливого вживання термінів «польська ікона», «словацька ікона», «бо хоча така ікона належить до культур польської чи словацької, вона все ж не становить істотного втілення цих культур» (с. 12). Принагідно зауважимо, що це своє застереження дослідниця не вважала за потрібне пам'ятати, коли готувала до видання кількома європейськими мовами книжку «Польська ікона» [3]. Штучність відмежування «карпатського регіону» змусила її вдатися тут до територіального принципу поділу спадщини, належної культурам сусідніх країн [4].

На нашу думку, Я. Клосінська як вчений опинилася у невдячній ситуації. Вказавши на стильові риси та досить тонко підмітивши технічні особливості ікон з окресленої української території, вона не намагалася або не змогла заглибитися у суть винятково специфічного явища, яким є ікона в житті нашого народу. Відмежовуючи частину його етнічної території від решти України, від Києва, Я. Клосінська, щоб обґрунтувати свою теорію, змушена була зосередити увагу на дрібних, «локальних» особливостях «карпатської ікони», нехтуючи змістовно-образну її сутність, що пов'язана з духовним життям народу, пронизаним історичною, релігійною, культурною єдністю ще з часів Київської Руси. Ясна річ, оті локальні особливості, на яких наголошує Я. Клосінська, відрізняють ікони з окресленого регіону від російського іконопису, не кажучи вже про сербо-болгарські явища, хоча всі вони визріли на спільному візантійському ґрунті. Певні відмінності неминучі й закономірні, бо породжені багатьма чинниками: політично-господарською специфікою того чи того регіону, його культурним рівнем, наявністю або браком духовних центрів, ставленням панівної нації до поневоленої тощо. Якраз у специфічності української ікони виявляється сила народу, який протягом століть зумів зберегти мову, звичаї, характер. Притаманні йому риси народ вкладав у витвори свого духу, в мистецькі скарбниці: храми, книги, ікони. Саме цей бар'єр психологічно не змогла подолати Я. Клосінська у довільних дослідницьких дивертисментах. Ікона в Україні, і в карпатському регіоні зокрема, була чимось більшим, ніж художній релігійний твір у європейському мистецтві, скажімо, XVI—XVIII ст. Ікона для українського народу — об'єкт святости і єднання, вона втілювала в собі не стільки візантійщину, скільки велику ідею національної долі. Хіба ця ідея пронизувала сербську і болгарську ікони чи ікону російську, підпорядковану імперським аспіраціям великодержавників? Тому Я. Клосінська не має рації, вважаючи аналогічними термінові «карпатська ікона» терміни «наддунайська школа», «надрейнська школа», якими, мовляв, також окреслювано великі територіальні обшири, об'єднувано в одному мистецькому вузлі терени кількох країн і народів. «У середньовіччі,— пише вона,— розрізнення народности творців було в багатьох випадках не тільки неможливим, а й неістотним; не народність, а культурний клімат певного терену визначав творчість художника» (с. 12). Скажемо відразу, що таке протиставлення надумане, бо вже сьогодні уточнюється творчий внесок митців того чи того народу, приписаних до різних шкіл. Збудниками їхньої творчости були інші чинники, але тут не місце вести про це мову.

Я. Клосінська відкидає запропонований свого часу термін «галицька школа» [5], мотивуючи це тим, що в Галичі не було жодної школи (треба думати, малярської)

---

[3] Icônes de Pologne / Texte Janina Kłosińska.— Varsovie, 1987.

[4] Frický A. Ikonopisne pamiatky na Východnom Slovensku od XVI do XVIII storočia.— Bratislava, 1967; Mel'niková-Papoušková N. Okolo výstavy východnoslovenských ikon v Bratislave // Výtvarny život.— 1968.— N 13.— S. 290—297.

[5] Свєнціцький І. Іконопись галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928; Свєнціцька В. Живопис XIV—XVI століть // Історія українського мистецтва: У 6 т.— К., 1967.— Т. 2.— С. 208—284.

чи принаймні майстерні та що цей термін не відповідає завданню якнайширшого територіального охоплення мистецького явища. Але ж мовилося не про школу як навчальний заклад, а про художні особливості ікони вузького регіону, розглядувані в контексті українського мистецтва. Складається враження, що Я. Клосінська не зрозуміла наукової позиції наших дослідників, хоча ця позиція за методикою збігається з її дослідницькими принципами. Тут доречно розглянути інтерпретацію написів на іконах, яку пропонує Я. Клосінська. Констатуючи збільшення кількости написів на іконах від XVI до XVIII ст., вона мимохідь вказує на їх далеко не «артистичний» порівняно з російськими іконами характер, на помилки в транскрипції слів, уживання подекуди замість церковнослов'янської польської мови. Утримаємося від пояснення питання, яке Я. Клосінська необачно порушила,— про другий південнослов'янський вплив, адже епіграфіка ікон вимагає значно глибшого, спеціального дослідження (до речі, цю тему глибоко розкрито в рецензії Л. Коць-Григорчук). Але тут годилося б спитати дослідницю іконопису: чи від напису польською мовою ікона стала польською? Що ж до помилок у текстах, то їх можна пояснити тим, що народні майстри писали так, як уміли, бо після Берестейського собору, коли жорстоко переслідувано все православне, здобути освіту їм було нелегко. Очевидно, таких огріхів на іконах високого професійного рівня, що вийшли з культурно-релігійних осередків, нема. Отже, зауваження Я. Клосінської суто маргінальні, вони не стосуються ні іконографічної системи, ні, тим більше, ідейно-художніх особливостей ікони.

Показово, що самій Я. Клосінській не вдається уберегти власні аргументи від своїх же заперечень. Непослідовність її висновків з усією очевидністю виявляється, зокрема, у підрозділі «Стан дослідження карпатських ікон». Автор називає, найважливіші праці, що з'явилися в останньому столітті, імена польських та українських учених, позиції яких не завжди або й зовсім не збігаються з її власними. Більшість згаданих учених вважала, що ікони з карпатського терену — органічна частина української культури. І цілком слушно цитує Я. Клосінська М. Соколовського, котрий окреслив ці ікони як об'єкт «східної цивілізації на теренах давньої Червоної Руси» [6]. Особливу увагу Я. Клосінська приділяє серед праць українських учених дослідженням В. Свєнціцької, зазначивши, що В. Свєнціцька «карпатські ікони називає українськими і ділить їх на дві групи, точніше школи — перемиську та львівську, виділяючи в спадщині перемиської три підгрупи: лемківську, бойківську і точніше не окреслену південну» (с. 21). Але такий поділ не задовольняє польську дослідницю, бо «не вимальовується досить виразно», оскільки згадані школи окреслені не за спільністю стилістичних рис, а «на засадах відомого з останніх років територіального походження об'єктів» (с. 22). При цьому Я. Клосінська повторює своє зауваження про брак — тепер уже в Перемишлі та його околицях — малярської школи, мовляв, тому «важко говорити про її плив на творчість Лемківщини і Бойківщини» (с. 22), хоча відлуння художніх принципів, вироблених у Львові та Перемишлі, вчувається навіть в іконах численних народних майстрів, бо їх впливу не уникнули ні Ванівка, ні Долина чи Риботичі, знані осередки іконописання. Я. Клосінська пояснює появу високого рівня ікон на Лемківщині або Пряшівщині — більше того, на Буковині й Гуцульщині — привізним фактором. Виникає запитання: а як же тоді бути з «карпатською іконою?» Чи змогла б привізна ікона «втримати» духовно-мистецьку цільність величезного регіону та покликати до життя таке змістовне образне творення, таке небувале творче піднесення?

---

[6] Sokołowski M. Badania archeologiczne na Rusi Galicyjskiej // Przewodnik naukowy i literacki.— Lwów, 1883.— [T.] 11.— S. 1—14.

Дослідницю бентежить питання, яке не раз порушували українські історики мистецтва, але яке вона заперечує через «брак переконливих доказів», «джерельних матеріалів [...] та найдавніших пам'яток», а саме питання «виведення генези малярства карпатських ікон з малярства Києва» (с. 22) та з'ясування зв'язків карпатської ікони з мистецтвом Балкан або ж Москви чи Новгорода. На думку Я. Клосінської, гальмом у розв'язанні такої масштабної проблеми є невиробленість критерію датування найдавніших ікон, без якого, як слушно вона зазначає, «важко братися до дальших досліджень» (с. 23). Справді, питання критерію надзвичайно важливе, проте його науково розв'язують у сусідніх країнах. Я. Клосінській важко братися до дальших досліджень у цій ділянці з зовсім інших причин. Щоб зрозуміти їх, досить погортати хоча б польську «Велику загальну енциклопедію». У ній про лемків, наприклад, сказано: це руська народність, яка заселяла до 1945 р. (!) Нижній Бескид від Дукельського перевалу до Попраду, з'явилася на цих землях у XIV—XV ст. зі сходу [7]. Такого погляду дотримується і Я. Клосінська. Тому-то для неї поява іконописання на північному підгір'ї Карпат «повита таємницею», як і пізніший його розвиток (с. 23). Виходить, зайве досліджувати глибші вікові нашарування у пошуках давніх ікон, бо ж, виявляється, «до середини XIV ст. західна частина Підкарпаття по лінії Вислоку була зайнята польською людністю», яку невдовзі накрила друга етнічна колонізаційна хвиля — німецька, котра, просуваючись далі на схід, змішалася тепер уже з руським населенням (с. 24). Третім етапом заселення цієї частини Підкарпаття, як вважає Я. Клосінська, була волоська, згодом русько-волоська колонізація, що рухалася з другої половини XIV ст. в протилежному напрямку — з Південних і Східних Карпат на Західне Прикарпаття. Волохи «у XIV ст. розсіялися по всій Підкарпатській Русі, званій також Червоною або Галицькою» (с. 24). Втім, тут не місце докладно з'ясовувати питання колонізацій, воно досить грунтовно розкрите в історичній літературі, українській зокрема [8]. Я. Клосінській, яка штучно вводить різночасові явища у єдиний процес, важливо показати першенство польської колонізації та довести штучність утворення місцевих груп, званих «у XIX ст. лемками чи бойками, що різнилися між собою елементами культури» (с. 24). Безперечно, могла Я. Клосінська і в польській науковій літературі знайти об'єктивне тлумачення міграційних процесів, зокрема «волоської колонізації», дістати відповідь на питання про час заселення українцями західних схилів Карпат. Тоді не заблукала б вона на манівці надуманих теорій і змогла б розкрити таємницю непересічности багатьох іконописних шедеврів. Адже ясно, що їх не могли створити мандрівні пастухи-волохи, що не до них звертався польський король Владислав Ягелло, а таки до українських живописців, які наприкінці XIV — першій третині XV ст. розмальовували на його замовлення Чеснохрестську каплицю на Вавелі та храми у Вислиці, Сандомирі, Любліні. Король Ягелло напевно симпатизував українським іконописцям не лише з особистих уподобань: на той час українське малярство вирізнялося високим художнім рівнем і поетично-образним ладом. На підтвердження сказаного досить згадати декілька тогочасних видатних творів: ілюмінацію Київського Псалтиря, волинського Спаса із села

---

[7] Wielka encyklopedia powszechna.— Warszawa, 1965.— Т. 6.— S. 697.

[8] Ісаєвич Я. Д. До питання про розселення східнослов'янських племен у X ст. // Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР.— К., 1964.— № 6.— С. 84—87; його ж. Історична географія Угорщини та суміжних країв XI—XIV ст. // Архіви України.— 1967.— № 10.— С. 2; його ж. Джерела про західні межі української етнічної території в добу феодалізму // Український історичний журнал.— 1967.— № 12.— С. 81; Думич В. «Волохи» Закарпатья по данным грамот XIV ст. // Славяно-волошские связи.— Кишинев, 1978.— С. 148—162.

Річиці, ікони Майстра [redacted] Ванівки, ікони зі Станилі, Радружа, Мінська-Мазовецького, Красова. Ці твори, хоч вони і різняться певними стильовими рисами, єднає образна та духовна запрограмованість, у них, образно кажучи, звучить український етнос. Так звані «карпатські ікони» в цьому ряду не становлять винятку. Навпаки, регіон, який Я. Клосінська відділила від решти України, постійно тяжіє до Києва, звертається раз у раз до образів святих Володимира, Ольги, печерських монахів Антонія та Феодосія, незважаючи [redacted] дедалі активнішу латинізацію. Роль останньої не слід недооцінювати, проте не варто й перебільшувати — боротьба з нею не припинялась аж до кінця XVIII ст.

В останньому розділі «Характеристика карпатських ікон» Я. Клосінська, аналізуючи окремі твори, цілком слушно запитує: який артистичний осередок (точніше було б сказати — духовно-культурний осередок) інспірував виникнення карпатських ікон? (При цьому вона розкриває локальну творчу специфіку та визначає малярську вартість іконописної спадщини регіону.) Таке запитання неминуче мало постати перед дослідником, який з самого початку обмежив себе теорією про, власне кажучи, безнаціональний характер «карпатської ікони». Але як, у такому разі, на нього відповісти? Річ певна, Я. Клосінська не приймає твердження українських дослідників про керівний вплив Києва на все українське мистецтво, покликаючись на брак матеріалів. Можливо, згодом, пише вона, знайдуться невідомі дотепер пам'ятки, що допомогли б перекинути місток до Києва, бо до тих кількох знаних творів XII—XIII ст. («Богоматір Велика Панагія», «Печерська Богоматір») не подібна жодна з карпатських ікон (с. 34). Але [redacted] чим порівнювати давні київські пам'ятки, якщо між ними і, за визначенням Я. Клосінської, найдавнішими карпатськими іконами (а це XVI ст. (!), бо ж лемки, вважала вона, з'явилися у Карпатах саме тоді), минуло 300—400 років? Тому-то Я. Клосінська не може знайти зближення ані «способом провадження лінії, ані моделюванням, ані колоритом» (с. 34). Також не знаходить вона на теренах Підкарпаття послідовників мініатюр Київського Псалтиря (1397), витриманих у класичному візантійському стилі. Мусимо визнати, що значною мірою труднощі, які постали перед Я. Клосінською, зумовлені станом наукових досліджень, якими тривалий час могло займатися у нас буквально кілька посвячених осіб. Має рацію польська дослідниця, коли заявляє про неможливість вивчення найбільшої збірки ікон Національного музею у Львові (с. 23), недоступної, до речі, і для українських учених. Таке штучне гальмування дослідницької роботи з невідомих — можливо, лише суб'єктивно-егоїстичних — причин призвело до неприпустимого відставання нашої науки у вивченні мистецтва давнього періоду від досягнень учених сусідніх країн. Згаданий стан справ сприяє появі необгрунтованих концепцій на зразок запропонованої у рецензованій книжці. І все ж навіть за таких обставин можна відновити втрачені єднальні ланки, враховуючи нові атрибутивні матеріали, які стосуються ікон «Преображення» [redacted] Бусовиська, «Собор Якима та Ганни», «Богоматір Одигітрія» [redacted] Домініканського костьолу у Львові (тепер у костьолі св. Миколая, Гданськ), «Преображення» з Цеперова, «Менологій-святці» з Явори, недавно відкритого волинського образа «Богородиця Одигітрія» з Дорогобужа. Живопис деяких тогочасних ікон витонченістю фактури та вишуканістю виконання близький до мініатюри. Незважаючи на вплив монументального мистецтва, у ньому збереглися певні особливості, які розвинулися згодом і споріднюють ікони з мініатюрами Галицького Євангелія (Москва, Третьяковська галерея), на яких усе ж позначилися, [redacted] одного боку, зв'язки з київським мистецтвом, [redacted] другого — впливи Заходу (готизуючі елементи в зображеннях євангелістів Марка та Луки). Ікона того часу ще має високу тональність візантійських норм, і під їхнім гаслом минуть XIV—XV ст.— кульмінаційний період у розвитку українського іко-

нопису. Київ і надалі відігравав роль керівного центру в духовному житті поневолених українських земель то як реальна сила, виявлена в стильовій спорідненості мініатюр Київського Псалтиря й ікон Майстра з Ванівки, то як незгасна ідея. Тут доречно навести слова іспанського філософа XX ст. Хосе Ортеги-і-Гассета про те, що художник «хоче він того чи ні, змушений відходити від ситуації, у якій перебуває мистецтво, коли він починає свою роботу, і ситуація ця — результат художнього досвіду, нагромадженого віками. Безсумнівно, що твір мистецтва — творчий акт, новація, свобода. Але конче — всередині території, обмеженій віхами попереднього мистецтва» [9]. Слушна думка, яка посилює наші постулати. Відкинути їх означає вбити душу ікони, позбавити її високого художнього принципу і глибокого масштабного змісту. Тоді залишиться лише додаток до культу. Попри активізацію, починаючи з кінця XVI ст., західноєвропейських впливів, у творчості видатних майстрів Волині та Галичини Ф. Сеньковича, М. Петрахновича, І. Рутковича, Й. Кондзелевича, В. Петрановича зв'язки з Києвом, Печерською лаврою простежуються з прозорою ясністю, бо ж церква, яка бореться і яка на собі тримає комплекс культурно-політичних проблем,— «предмет особливої уваги й опіки української суспільності, заразом покажчик її національної сили й значення, пульс (живчик) її національного життя, її діяльної енергії» [10]. Культура народу розвивалася у тісному поєднанні з релігійним життям і, природно, не була подібна до культури Польщі, Угорщини, Словаччини. Церква була «її найвиднішим знаком для своїх і чужих», «віра ставала [...] національним знаменем і гаслом» [11]. Другою суспільною силою, що відіграла величезну роль в історії України XVI—XVIII ст., були братства. Вони розвивали і постійно підтримували високу національну свідомість, про що теж не слід забувати, коли звертаєшся до культурно-мистецької спадщини українського народу. Зачинателем братського руху був Львів, згодом високе повноваження у духовному житті України перейняв Київ. Зробили внесок у цю ділянку Перемишль, Острог, Луцьк, Кам'янець-Подільський, інші міста. Їх складне, з частими сутичками на релігійно-національному грунті життя не можна ігнорувати, бо воно опосередковано позначалося на образотворчому мистецтві, зокрема, на тій же іконі.

Отже, Я. Клосінська, порушуючи питання про осередки, які інспірували ту чи ту іконописну традицію і при цьому нехтуючи великі культурні центри в Україні, в аналізі окремих творів припускається разючих суперечностей. Паралелі вона знаходить хоч би й у Сербії або Греції, чи Росії (с. 35—36), але ікони «Козьма і Дем'ян» та «Деісус» з Тилича порівнює з фресками колегіати у Вислиці (XV ст.), не вказуючи, що виконали їх українські майстри за короля Ягелла. Ікони «Св. Параскева» та «Страшний Суд» з Поляни (Краківський музей) дослідниця зіставляє з розписами Чеснохрестської каплиці на Вавелі, при цьому охоплює у пошуках художніх відповідників величезну територію, щоб врешті заперечити самій собі. Так, Я. Клосінській здалося не зовсім відповідним порівнювати винятковий живопис ікони «Св. Параскева» з фресками каплиці та з карпатськими іконами, і вона робить висновок: «[...] Можна припустити, що цей образ був своєрідним перетранспонуванням на грунті власного відчуття форми єдиноколористичних сугестій Пскова» (с. 36). До пошуків відповідників карпатських ікон за межами українських земель Я. Клосінська вдається також, розглядаючи твори XVI ст., чимало з яких датовані, підписані й на багатьох з яких вказано навіть місце створення. Я. Клосінська залучає твори зі збірок Національного музею у Львові для підтвердження своєї думки про

[9] Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры.— М., 1991.— С. 498.

[10] Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI—XVII віці // Жовтень.— 1989.— № 1.— С. 102.

[11] Там же.— С. 100.

активне переважання у той час зовнішніх зв'язків та впливів європейського мистецтва. Пишучи про міграцію ікон з одного регіону в інший, говорить про труднощі, які виникають у зв'язку з цим у вивченні художньої специфіки локальних точок. Отже, питання про художні осередки перед Я. Клосінською мусило постати, попри цілковите ігнорування таких культурних центрів, як Львів або Перемишль, не кажучи вже про Київ. Авторка називає кілька середовищ культурно-релігійного життя у XVI ст., як-от: Терло з василіянським монастирем, Спас, Лаврів з малярською школою при монастирі (с. 39). Такі школи, виявляється, були у Вільчі, Валяві, Улючі та Смольниці (с. 40), з ними пов'язана поява значної кількости ікон. Я. Клосінська ділить їх на дві групи: народно-примітивну, так би мовити, світського виконання, яка тяжіє до графічно-орнаментальних засобів, та монастирську групу, якій притаманні живописна будова форми і дотримання візантійських традицій (с. 40). У такому контексті цей поділ не суперечить істині. З виділених двох груп особливою активністю відзначалася перша, бо її твори поширювалися на величезному терені аж до Словаччини. Тут Я. Клосінська не відмовляє лемкам у творчому продукуванні яскравих, спрощеної форми ікон.

Розвиток іконописного мистецтва XVII—XVIII ст. Я. Клосінська правильно побачила крізь призму ідеологічно-релігійних битв, що точилися в Україні, називає причини, які призвели до зниження живописного рівня ікони, взагалі до занепаду мистецтва,— такі, як зрада української магнатерії, зубожіння міст, наступ контрреформації (с. 42), додамо — нещадний національно-релігійний гніт. Слушно вказує вона на нові тенденції у тогочасному традиційному мистецтві ікони, проте суть творчого процесу знову ж таки намагається подати через зовнішні, формальні засади. Блискуче володіючи методом формального аналізу, дослідниця залишає нерозкритим внутрішній зміст. Я. Клосінська закінчує останній розділ зауваженням про те, що «епоха бароко мала виняткову руйнівний вплив на творчість іконописців» (с. 42) — як професійних, так і самоуків. Справді, ікона втрачала вироблені століттями позиції, хоча ще боролась з тотальним вторгненням реалізму.

Підсумовуючи, Я. Клосінська робить спробу визначити особливості «карпатської ікони», порівнюючи її з російською та південнослов'янською іконами. Вона слушно пише про наявність широких контактів українських живописців з іншими країнами, насамперед з Молдавією і Трансильванією, у яких їхні ікони мали повне схвалення. Та хоч би де шукала Я. Клосінська спільних стильових рис, вона жодного разу не вказала на спільність образну. Врешті доходить висновку, що в іконопису Підкарпаття оригінальні риси домінують, і хоча місцеві ікони з походження візантійські, їм чужі традиції античного мистецтва, бо мають вони власне лице. Типи облич святих надто специфічні, нерідко відбивають місцевий типаж, та й у формальному рішенні теж помітна місцева специфіка: формальне спрощення, перевага лінеаризму і площинности при монументальності композиції.

Врешті Я. Клосінська визнає неможливість розкриття генези та специфіки «карпатської ікони» через брак грунтовного дослідження всього її спадку. Якби такі дослідження були, міркує авторка, може, і з'явилися б підстави припускати, що це малярство сформувалося у XIV ст. на власному терені, бо саме тоді тут стабілізувалося життя та зав'язалися контакти з Візантією і Балканами, які підтримувано надалі (с. 49).

Зі сказаного можна зробити висновок: концепцію «карпатської ікони» сконструйовано на хиткій основі, якщо взагалі вона має основу, бо непевність у висновках, непослідовність методології, дезорієнтація в історичному матеріалі дають підстави засумніватися у цьому. Відмежовуючи карпатський регіон від решти України, Я. Клосінська позбавляє себе можливости розкрити генезу ікони.

Стильові аналогії вона шукає де завгодно, лише не в органічному руслі духовної культури українського народу. Проте зводити в абсолют у дослідницькій роботі метод стикування зовнішніх рис, суто формальних проявів, просто кажучи, справа безперспективна. Гадаємо, доречним тут буде приклад з польського мистецтва XX ст. Ю. Панькевич своїм живописом дуже подібний до француза П. Боннара, бо був під його величезним впливом, але один належить польській культурі, а другий несе в собі таки галльський дух,— на перший погляд ці митці близькі, а внутрішньо дуже різні. Небезпека звернути на манівці в дослідженні ікони буде переслідувати кожного, хто нехтуватиме її внутрішню суть, притаманний їй національний дух. Зведення ікони до предмету культу позбавляє її масштабности та значення художнього твору. Невизнання за українським народом його великого духовного спадку, який цей народ єднав віками, не може бути виправдане ніякими «науковими» інтенціями.

Володимир ОВСІЙЧУК

Мистецька україніка в щорічнику «Памятники культуры. Новые открытия».— Москва; Ленинград, 1974—1989

Починаючи з 1975 р., Вчена рада з історії світової культури тепер АН Росії регулярно видає за редакцією академіка Д. Лихачова об'ємистий том статей «Памятники культуры. Новые открытия». Видання складається з трьох взаємопов'язаних розділів: «Письменство», «Мистецтво», «Археологія». Мета щорічника — якнайповніше відображення всього розмаїття напрямів духовної еволюції людства з акцентуванням на тих її проявах, котрі раніше залишалися поза полем зору дослідників чи не були належно висвітлені. Нарівні з якнайширшим охопленням явищ культурної історії вимога новизни, першовідкриття — головний критерій добору матеріалів, публікованих у томах щорічника. Кажучи про плани видання, редколегія у слові до читача, яким відкривається перший том, підкреслювала: «[...] Публікації зроблять доступними для читача нові духовні цінності й розширять наші уявлення про культурну спадщину людства» [1].

Орієнтуючись на всесвітню культурну спадщину, редколегія ставила перед собою ще одне, не менш важливе, хоч і значно вужче, завдання — публікувати дослідження з проблем історії культури народів Радянського Союзу: «Ми передбачаємо вмістити цілий ряд робіт про пам'ятки культури народів СРСР» [2]. Ця декларація важлива не лише у плані комплексного вивчення культурної спадщини. Адже відомо, що на «окраїнах» спеціальних видань, у яких можна було б публікувати матеріали відповідного профілю, нерідко взагалі не було.

Досвід перших років праці над укладенням щорічника окреслив нові аспекти діяльности редколегії, про які від її імени в п'ятому томі видання сказав Д. Лихачов. Враховуючи міжнародний досвід дослідження пам'яток культури, він писав про

---

[1] К читателю // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1974 (далі — ПКНО та рік).— Л., 1975.— С. 6.

[2] Т а м ж е.

Стильові аналогії вона шукає де завгодно, лише не в органічному руслі духовної культури українського народу. Проте зводити в абсолют у дослідницькій роботі метод стикування зовнішніх рис, суто формальних проявів, просто кажучи, справа безперспективна. Гадаємо, доречним тут буде приклад з польського мистецтва XX ст. Ю. Панькевич своїм живописом дуже подібний до француза П. Боннара, бо був під його величезним впливом, але один належить польській культурі, а другий несе в собі таки галльський дух,— на перший погляд ці митці близькі, а внутрішньо дуже різні. Небезпека звернути на манівці в дослідженні ікони буде переслідувати кожного, хто нехтуватиме її внутрішню суть, притаманний їй національний дух. Зведення ікони до предмету культу позбавляє її масштабности та значення художнього твору. Невизнання за українським народом його великого духовного спадку, який цей народ єднав віками, не може бути виправдане ніякими «науковими» інтенціями.

Володимир ОВСІЙЧУК

Мистецька україніка в щорічнику «Памятники культуры. Новые открытия».— Москва; Ленинград, 1974—1989

Починаючи з 1975 р., Вчена рада з історії світової культури тепер АН Росії регулярно видає за редакцією академіка Д. Лихачова об'ємистий том статей «Памятники культуры. Новые открытия». Видання складається з трьох взаємопов'язаних розділів: «Письменство», «Мистецтво», «Археологія». Мета щорічника — якнайповніше відображення всього розмаїття напрямів духовної еволюції людства з акцентуванням на тих її проявах, котрі раніше залишалися поза полем зору дослідників чи не були належно висвітлені. Нарівні з якнайширшим охопленням явищ культурної історії вимога новизни, першовідкриття — головний критерій добору матеріалів, публікованих у томах щорічника. Кажучи про плани видання, редколегія у слові до читача, яким відкривається перший том, підкреслювала: «[...] Публікації зроблять доступними для читача нові духовні цінності й розширять наші уявлення про культурну спадщину людства» [1].

Орієнтуючись на всесвітню культурну спадщину, редколегія ставила перед собою ще одне, не менш важливе, хоч і значно вужче, завдання — публікувати дослідження з проблем історії культури народів Радянського Союзу: «Ми передбачаємо вмістити цілий ряд робіт про пам'ятки культури народів СРСР» [2]. Ця декларація важлива не лише у плані комплексного вивчення культурної спадщини. Адже відомо, що на «окраїнах» спеціальних видань, у яких можна було б публікувати матеріали відповідного профілю, нерідко взагалі не було.

Досвід перших років праці над укладенням щорічника окреслив нові аспекти діяльности редколегії, про які від її імени в п'ятому томі видання сказав Д. Лихачов. Враховуючи міжнародний досвід дослідження пам'яток культури, він писав про

---

[1] К читателю // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1974 (далі — ПКНО та рік).— Л., 1975.— С. 6.

[2] Там же.

конечну потребу змінити саме освячене традицією поняття «пам'ятки культури», «поширити це поняття на багато об'єктів, котрі [redacted] привертали до себе належної уваги» [3]. Розвиваючи цю ідею, голова редколегії збірника далі твердить: «Одне з найвідповідальніших завдань наших щорічників — привернути увагу до нових категорій пам'яток культури, котрих досі не цінувалося, і сприяти цим розширенню нашого культурного поля зору, збереженню цих пам'яток, їх вивченню та належній оцінці» [4]. Водночас Д. Лихачов уточнює завдання, вважаючи за потрібне «якомога ширше публікувати статті з периферійних музеїв та бібліотек, стимулювати вивчення маловідомих фондів периферійних музеїв і ознайомлювати наших читачів з музеями і музейними збірками в республіках і областях. Введення в сучасний культурний обіг неоцінених скарбів наших музеїв — друге найважливіше завдання наших щорічників» [5].

Для України, видавничі можливості якої були більш ніж скромні, така програма [redacted] особливе значення. До того ж напередодні виходу у світ першого щорічника ліквідовано республіканський міжвідомчий збірник «Українське мистецтвознавство», що його видав Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР,— єдине в республіці спеціальне видання такого профілю. За обставин, що склалися, новостворене видання союзної Академії наук могло хоч якось зарадити у скруті українським авторам.

Як показує аналіз опублікованих томів щорічника, мистецька україніка посідає у ньому вагоме місце, хоча, загалом беручи, відповідні публікації [redacted] дуже численні. Проте було б неправомірно обмежувати мистецьку україніку ПКНО лише спеціальними публікаціями з історії українського мистецтва. До мистецької спадщини українських земель [redacted] сторінках щорічника нерідко звертаються російські автори, досліджуючи різні аспекти історії російського мистецтва, і це становить ніби другу грань україніки ПКНО. Окремо слід згадати публікації, присвячені діяльності [redacted] Росії майстрів українського походження. Ще одна група матеріалів, які нас цікавлять,— публікації пам'яток зарубіжного мистецтва, котрі зберігаються у колекціях України. Зібране разом, усе це становить досить поважний фонд україніки щорічника, котрий дає певне уявлення як про окремі напрями розвитку мистецького процесу в українських землях, так і про деякі аспекти сучасного стану його вивчення, а отже, якоюсь мірою і про сучасний стан історії українського мистецтва як науки.

Мистецька україніка ПКНО бере свій початок уже від першого річника. Правда, у ньому немає публікацій, присвячених пам'яткам українського мистецтва, але до мистецької спадщини українських земель звертаються два автори. Т. Ніколаєва, публікуючи віднесену нею до XIII ст. (лицева сторона) і XIV ст. (зворотна сторона) знайдену в Новгороді рідкісної іконографії двосторонню кам'яну іконку «Святий Симеон Стовпник і святий Ставрокій — Юрій Змієборець», дає коротку характеристику кам'яної іконки «Святий Дмитро Солунський» XIII ст. з колекції Кам'янець-Подільського державного історико-культурного заповідника. Дослідниця вважає кам'янецьку іконку найближчим аналогом зображення на лицевій стороні новгородської знахідки [6]. Зазначена близькість може свідчити про тісніші зв'язки обох пам'яток, проте дослідниця не розвинула пошуку в цьому напрямі, обмежившись констатацією аналогії.

---

[3] Лихачев Д. С. О задачах ежегодника // ПКНО. 1978.— Л., 1979.— С. 5—6.
[4] Там же.— С. 6.
[5] Там же.
[6] Николаева Т. В. Каменная иконка, найденная в Новгороде // ПКНО. 1974.— С. 222.

Публікація Т. Ніколаєвої на конкретному прикладі показала наявність взаємозв'язку в дрібній пластиці українських земель і Новгорода XIII ст. Далеко не епізодичний характер цих взаємозв'язків підтвердила публікація групи кам'яних іконок XIV ст. У ній названо дві пам'ятки українського походження — іконку св. Миколая XIII — початку XIV ст. з колекції І. Остроухова в Третьяковській галереї, котру А. Риндіна характеризує як «справжню перлину руської пластики» [7], та порівняно невисокого рівня виконання іконку «Богородиця Одигітрія» кінця XIII ст., окреслену як «осколок від великої пластичної культури одного з провідних мистецьких центрів Руси XIII ст.» [8] — Галицько-Волинського князівства. Першу із вказаних пам'яток дослідниця відносить до тієї групи творів, у котрих візантійська іконографічна схема поєднується з пластичністю форм, що виводиться із західноєвропейської мистецької традиції. На думку А. Риндіної, «іконка — чи не найдосконаліший з подібних руських зразків» [9]. Автор використовує її як вихідний пункт для вивчення еволюції стилістично близьких пам'яток російського походження дещо пізнішого часу. Такий підхід, певна річ, прийнятний лише за наявности тісніших мистецьких контактів західноукраїнських земель з Росією, підтверджених щодо того часу насамперед відомими обставинами з біографії митрополита Петра Ратенського. Зосередивши увагу на самих пам'ятках, А. Риндіна не ставила перед собою завдання докладно аналізувати історичне тло, на якому вони постали.

Серед матеріалів другого тому щорічника привертає увагу інформація про придбаний бібліотекою Московського університету рукописний збірник російського походження (зрештою, з української території, котра відійшла до Росії у новітній час) з ілюстрованим описом чудес ікон Богородиці, окремі з яких походять з українських земель, у тому числі з «Рогатина, Унева, Почаєва, Львівщини, Галичини» [10]. На жаль, у короткому опису не вказано на те, що серед вміщених у збірнику 87 гравюр є українські ікони. З них опублікована лише рідкісна гравюра московського майстра кінця XVII ст. Василія Андреєва [11], котрого дослідники пов'язують з Україною (див. далі). Як можна здогадатися з поданої у статті лаконічної інформації, рукопис містить важливі відомості до історії шанування українських чудотворних ікон Богородиці.

Якщо у трьох названих статтях лише порушено тему пам'яток українського походження, то дальша з черги публікація, основана на українському матеріалі,— це стаття, спеціально присвячена пам'ятці українського мистецтва, котра, правда, постала на московському грунті. Йдеться про досить заплутану проблему українсько-російських мистецьких взаємин — діяльність українських граверів у Москві наприкінці 1680-х рр. й один з небагатьох відомих їхніх творів — гравюру з портретом царівни Софії. На основі документальних свідчень М. Алексєєва викладає обставини, за яких амстердамський гравер А. Блотелінг виконав цю роботу, пізню копію якої помилково вважали повторенням оригіналу Олександра Тарасевича. Водночас дослідниця пов'язує з Леонтієм Тарасевичем опубліковану 1913 р. як анонімну гравюру з портретом Софії на тлі двоголового орла [12].

---

[7] Рындина А. В. Об одной группе каменных икон XIV века // ПКНО. 1974.— С. 229.

[8] Там же.

[9] Там же.

[10] Поздеева И. Археографические работы Московского университета в районе древней Ветки и Стародуба // ПКНО. 1975.— М., 1976.— С. 59.

[11] Там же.— С. 58, 60.

[12] Алексеева М. А. Портрет царевны Софьи гравера Тарасевича // ПКНО. 1975.— С. 240—249.

У другому випуску щорічника побачила світ і перша на його сторінках стаття українського автора. Показово, що вона належить перу не історика мистецтва, а історика й археолога. У статті подано нові відомості до історії київського містобудування, добуті під час розкопок на території київського Подолу в 1972—1973 рр. Відкриті там значні залишки рядової міської забудови дали можливість остаточно розв'язати дискусійне до того часу питання про характер цієї забудови у княжому Києві. Опубліковано найцікавіші [redacted] виявлених під час розкопок речових знахідок, зокрема зразки різьби в кістці [13].

Мистецьку україніку третього тому щорічника відкриває скромний причинок до української музичної іконографії — заставка Ірмологіону першої половини XVIII ст. із зображенням хору з восьми співаків [redacted] чолі [redacted] регентом [14]. Це зображення не витримує порівняння із відомим зображенням хору [redacted] іконі Національного музею у Львові «Воздвиження Чесного Хреста» чи навіть [redacted] аналогічним мотивом гравюри львівської Метрики 1687 р., однак теж варте уваги [redacted] становить єдиний зафіксований іконографічний зразок такого роду.

Тему рисунку [redacted] тому ж томі продовжує публікація робіт «Провінційний маскарад» та «Диявольська гра» друга Тараса Шевченка Якова де Бальмена [15].

Давні й багаті традиції дослідження античних пам'яток Північного Причорномор'я в томі розвивають дві тісно пов'язані між собою статті про фрагменти надгробних пам'ятників, виявлені під час досліджень «Вежі Зенона» [redacted] Херсонесі. Реконструйовані за вцілілими фрагментами живописні надгробні стели Херсонесу — цікава сторінка мистецької історії місцевого грецького поселення. Вони засвідчують як активну творчу діяльність херсонеських малярів, так і добру обізнаність їх з малярством материкової Греції. Загалом же, як стверджує О. Чубова, херсонеські живописні надгробні стели із зображенням фігур у натуральну величину [redacted] витворами передусім місцевого історико-культурного середовища [16]. Як видно з уцілілих фрагментів, живописні надгробні плити мали архітектурне обрамлення, котре [redacted] трьох випадках вдалося реконструювати [17]. Нарівні [redacted] цими багатими надгробками [redacted] картиною в обрамленні набули поширення у херсонеському некрополі й набагато скромніші пам'ятники у вигляді едикули.

У томі також вміщено бібліографію, яка охоплює російськомовну літературу з питань охорони, реконструкції, реставрації та консервації пам'яток «древнерусской культуры», опубліковану в СРСР за більш як півстоліття [18]. До «древнерусского искусства» тут — втім, уже традиційно — віднесено всю мистецьку спадщину українських земель княжої доби. Більше того, під згадане окреслення потрапила навіть Кам'янець-Подільська фортеця [19]. Укладачі фіксували лише російськомовну літературу, тому бібліографія наперед була приречена на неповноту. Правда, для

---

[13] Т о л о ч к о П. П. Новые данные о городском строительстве [redacted] древнем Киеве // ПКНО. 1975.— С. 448—456.

[14] Г е р а с и м о в а - П е р с и д с к а я Н. А. Записи на певческих рукописях XVII—XVIII вв. // ПКНО. 1976.— М., 1977.— С. 33.

[15] К о р н и л о в а А. В. Рисунок в альбомах первой половины XIX в. // ПКНО. 1976.— С. 288, 289.

[16] Ч у б о в а А. П. Расписные стелы Херсонеса IV—III вв. до н. э. // ПКНО. 1976.— С. 345—347.

[17] Ф е д о р о в Б. Н. Три монументальных надгробия Херсонеса IV—III вв. до н. э. // ПКНО. 1976.— С. 348—352.

[18] Библиография. Охрана, реконструкция, реставрация и консервация памятников древнерусской культуры. Основная литература на русском языке, изданная в СССР в 1918—1974 гг. / Сост. К. С. К у й б ы ш е в а, М. Г. С т е п а н о в а // ПКНО. 1976.— С. 375—400.

[19] Т а м ж е.— С. 399.

України вони були змушені зробити декілька винятків, оскільки, як виявилося, так звані нормативні акти республіканського законодавства про охорону пам'яток історії та культури опубліковано українською мовою. Переписуючи з готового, упорядники не уникнули прикрих перекручень української мови на зразок: «Законодавство про пам'ятники історії та культури. Збірник нормітивних актів» [20]. Переважна більшість врахованих видань стосується Києва та Чернігова — інші міста репрезентовані в кращому разі якоюсь однією російськомовною публікацією.

Хоча найдавніші старожитності Києва вивчені дещо краще за інші, в опрацюванні їх залишається ще немало дискусійних моментів. Одне з них — час спорудження Софійського собору. Нові матеріали до його датування дали, зокрема, графіті, які опублікував В. Висоцький і серед яких виявлено запис 1032 р. в юріївському приділі. Виходячи з цієї дати та повідомлення Новгородського літопису про закладення собору в 1017 р., Г. Логвин запропонував віднести його спорудження до часу, визначеного обома датами. У статті вказано також на зміни в плануванні споруди й поставлено питання про світський характер обширних приміщень на хорах, котрі князь та митрополит могли використовувати, зокрема, для проведення офіційних церемоній [21].

Уміщена в тому ж томі публікація А. Кірпічникова стосується поширення досвіду київських будівничих поза межами Київської землі. Дослідник уважає укріплення Переяслава прототипом закладеної у 1114 р. оборонної системи Старої Ладоги. На це вказують не лише порівняльний аналіз уцілілих частин укріплень, а й відомі факти політичної історії. Укріплення Старої Ладоги були закладені за Мстислава, сина Володимира Мономаха, котрий у 13 літ з 1088 р. став княжити в Новгороді [22].

Цілком іншу сторінку мистецької культури українських земель висвітлюють нові матеріали до історії Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Заснована указом імператора Павла І, фабрика за контрактом від 23 грудня 1801 р. київським магістратом була віддана для налагодження виробництва Християнові Вімеру. При ньому як головному майстрові у ролі поручителя був його брат Карл, котрий виїхав із Санкт-Петербурга до Києва в лютому 1802 р. Обидва брати походили з сім'ї майстра відомої Мейсенської мануфактури й працювали в Росії з 1782 р. За нововиявленими відомостями Х. Вімер у 1803 р. возив до Петербурга два виготовлених у Києві сервізи, сподіваючись отримати кредити на ведення орендованої ним у столиці фаянсової фабрики. Очевидно, брати прагнули налагодити виробництво в обох містах, проте отримати кредит їм не вдалося [23].

Перше п'ятиліття щорічника завершує том, у котрому аж п'ять статей містять матеріали до історії українського мистецтва. Їх відкриває дослідження Я. Ісаєвича про ранні українські гравюри на металі [24]. Якщо до того часу в літературі подавали лише окремі випадкові згадки про гравюри на металі у виданнях друкарень, котрі працювали на українських землях, то Я. Ісаєвич на матеріалі українських стародруків XVII ст. відтворює хронологію поширення металогравюри в українських виданнях.

[20] Библиография...— С. 393.

[21] Логвин Г. Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве // ПКНО7 1977.— М., 1977.— С. 169—186.

[22] Кирпичников А. И. Ладога и Переяславль Южный — древнейшие каменные крепости на Руси // ПКНО. 1977.— С. 417—434.

[23] Дулькина Т. И. О фарфоровой фабрике К. Вимера // ПКНО. 1977.— С. 323—327.

[24] Исаевич Я. Д. Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины // ПКНО. 1978.— С. 301—307.

Перші гравюри на металі з'явилися у трьох панегіриках, виданих 1615 р. у Львові. Згідно з вихідними даними, два з них вийшли з друкарні Христофора Вольбрама. Далі львівська металогравюра представлена у групі видань друкарні Яна Шеліги, підготовлених у 1630-х рр., і у виданнях друкарні Себастяна Новогурського, що побачили світ у 1640-х рр. У кириличних стародруках львівських друкарень гравюр на металі не виявлено. На відміну від Львова у Києві металогравюра вперше з'являється у кириличному стародруці — у цій техніці виконано титульний аркуш Октоїха 1629 р. з друкарні Спиридона Соболя. Далі була група панегіричних видань 1640-х рр., поміж якими вирізняється панегірик на шлюб Януша Радзівілла з Марією Лупул — перший багато оздоблений металогравюрами друк, котрий побачив світ на українських землях. Дальша з черги київська гравюра на металі належить аж до 1688 р. У 1676 р. зафіксовано першу металогравюру в Новгороді-Сіверському. Матеріал, який зібрав Я. Ісаєвич, засвідчує скромне місце металогравюри в українських виданнях з-перед кінця XVII ст. Цей матеріал висвітлює передісторію її поширення в Україні, котре бере свій початок від діяльности двох видатних графіків кінця XVII — початку XVIII ст. Олександра та Леонтія Тарасевичів.

Істотним чинником в історії українського мистецтва була діяльність вихідців з України поза її межами. Цю сторінку історії української культури впродовж багатьох десятиліть майже не вивчалося. Публікацію матеріалів про діяльність майстрів українського походження у Росії відкриває у щорічнику стаття, присвячена атрибуції чотирьох барельєфів у Павловському палаці [25]. Авторство відомого російського скульптора українського походження І. Мартоса, як і датування згаданих робіт у межах 1782—1783 рр., підтверджені у статті документально.

Друга публікація стосується одного з численних портретів В. Боровиковського, виконаного, згідно з авторською датою, у 1799 р. На основі скрупульозного аналізу зображень одягу та орденів Б. Косолапов ідентифікував портретованого: це Іосаф Ієвлійович Арбенєв — відставний генерал-аншеф і прем'єр-майор Ізмайлівського полку [26].

Якщо І. Мартос та В. Боровиковський, котрі більшу частину життя працювали в Санкт-Петербурзі, належать до тієї групи майстрів українського походження, які зробили помітний внесок у розвиток російської культури, то Станіслав Виспянський репрезентує теж досить поважну групу діячів польського мистецтва, тісно пов'язаних з українською культурою. Не лише художник, а й поет та драматург, він значну частину життя провів у Львові, й своєрідна мистецька атмосфера міста та регіону наклала помітний відбиток на його творчість. Стаття Р. Хрустальової присвячена публікації окремих з більш ніж шістдесяти рисунків художника в колекції Львівської картинної галереї, придбаних у нього в 1906 р. [27] Переважну їх більшість створено в 1889—1891 рр., окремі рисунки пов'язані з його поїздками до Західної Європи й перебуванням у Франції. До найцікавіших серед опублікованих рисунків належить «Голова чоловіка» 1900 р. з написом: «J. Beer» (в підпису під ілюстрацією ініціал помилково передано як «Z» [28]).

Традиційну в щорічнику тему античного Причорномор'я продовжує публікація відкритої у 1975 р. на схилі гори Мітрідат у Керчі (античному Пантікапеї) майстерні

[25] Королев Е. В. Четыре барельефа работы И. П. Мартоса и его мастерской в Павловском дворце // ПКНО. 1978.— С. 347—354.
[26] Косолапов Б. А. Идентификация портрета работы В. Л. Боровиковского // ПКНО. 1978.— С. 355—362.
[27] Хрусталева Р. Рисунки Станислава Выспянского в собрании Львовской картинной галереи // ПКНО. 1978.— С. 391—400.
[28] Там же.— С. 398.

обробки металу, в якій за допомогою металевого дроту скріплювали розбиті привізні вази. Знайдено декілька фрагментів таких ваз, зокрема ойнохої середини V ст. до н. е. із зображенням сатира та менади [29].

У щорічнику за 1979 р. вміщено єдину статтю українського автора — про невелику колекцію поодиноких зразків англійських меблів XVIII — першої третини XIX ст. з Музею етнографії та художнього промислу АН України у Львові. Це перша спроба ввести в науковий обіг пам'ятки з музейної колекції меблів, котра налічує близько 650 експонатів [30].

Однією з небагатьох тем україніки, котра посіла [redacted] сторінках щорічника стабільне місце, є будівництво стародавнього Києва. Чергова публікація на цю тему пропонує спробу реконструкції первісного вигляду церкви Спаса на Берестові [31]. За збереженими [redacted] стінах храму слідами перекриття західного притвору, Г. Штендер реконструює його як трилопатеве. Оскільки перекриття мало відповідати завершенню стін, дослідник за тим же принципом реконструює й дах храму.

В опублікованому у щорічнику за 1980 р. листуванні видатного російського маляра О. Іванова з поетом М. Язиковим тричі побіжно згадується маловідомого українського маляра середини XIX ст. Івана Шаповаленка [32]. Згадки практично не містять важливих відомостей, а лише документують близькі товариські взаємини молодого живописця з відомим російським поетом.

Одній з ранніх пам'яток київської металопластики — двосторонній іконці із зображенням Спаса [redacted] престолі та архангела Михаїла [redacted] пророком Аввакумом — присвячене дослідження В. Пуцка. Пам'ятку він датує XI ст. За гіпсовим зліпком з колекції Національного музею у Львові автор ідентифікує розгляданий твір з іконкою, знайденою [redacted] початку XX ст. у Києві.

У Національному музеї у Львові виявився і другий, правда, сильно пошкоджений екземпляр іконки, знайдений в околицях Поморянів на Львівщині [33].

Публікацію пам'яток зарубіжного мистецтва з львівських колекцій на сторінках щорічника у випуску за 1981 р. продовжив Д. Шелест. Він ввів у науковий обіг три ранні рисунки видатного венеціанського майстра XVIII ст. Джованні Баттіста Тьєполо з колекції Національного музею у Львові [34]. Перший з них є дев'ятим виявленим до того часу рисунком до втраченої ранньої композиції майстра «Мідний змій». Два інші публіковані рисунки належать до христологічної тематики — «Зняття з хреста» та «Хрещення Христа» (Богоявлення).

Маловідому сторінку російсько-українських мистецьких взаємозв'язків кінця XVII ст., пов'язану з діяльністю гравера та золотаря Василя Андреєва, досліджує М. Постникова-Лосєва [35]. В. Андреєв увійшов до історії мистецтва насамперед як

---

[29] Марченко И. Д. К изучению металлообработки в раннем Пантикапее // ПКНО. 1978.— С. 453—457.

[redacted] Любченко В. Ф. Английская мебель [redacted] собрании Львовского музея этнографии и художественного промысла АН УССР // ПКНО. 1979.— Л., 1980.— С. 363—375.

[31] Штендер Г. М. Трехлопастное покрытие церкви Спаса на Берестове: К вопросу [redacted] художественном образе храма второй половины XI — начала XII в. // ПКНО. 1980.— Л., 1981.— С. 534—544.

[32] Гусева Е. Из переписки А. А. Иванова и М. М. Языкова (1844—1846) // ПКНО. 1980.— С. 371, 372, 373.

[33] Пуцко В. Г. Русская путевая [redacted] XI в. // ПКНО. 1981.— Л., 1983.— С. 199—206.

[34] Шелест Д. В. Ранние рисунки Джованни Баттиста Тьеполо во Львове // ПКНО. 1981.— С. 262—269.

[35] Постникова-Лосева М. М. Василий Андреев — резчик по серебру XVII в. // ПКНО. 1981.— С. 378—391.

гравер, учень Афанасія Трухменського, учнівство в якого підтверджене авторським підписом майстра. Достовірними московськими роботами В. Андреєва [redacted] гравюри кінця 1680-х рр., тому не здається належно аргументованою спроба М. Постникової-Лосєвої приписати йому ілюстрації львівського видання «Неба нового» І. Галятовського з 1665 р.[36] Автор статті додає до творчого доробку майстра сім золотарських виробів з гравірованими сценами [redacted] мотивами гравюр Біблії Піскатора. Стиль золотарських виробів В. Андреєва свідчить про його українські зв'язки. Документально підтверджено виконання ним печатки та матриць для грошей.

З огляду на сучасний стан вивчення української архітектури княжих часів та наявний обсяг відомостей до його історії особливої уваги заслуговує публікація матеріалів проведених у 1977—1978 рр. розкопок дерев'яної церкви св. Параскеви домонгольського часу [redacted] Звенигороді біля Львова[37]. Виняткова вартість цієї знахідки полягає у тому, що це лише друга археологічно зафіксована дерев'яна церква передмонгольського часу в Україні. Збереглася на місці, хоч і дуже пошкоджена пізнішими похованнями, керамічна підлога храму, що вможливило відтворення його плану та ймовірного зовнішнього вигляду. Реконструкція дала підстави зробити висновок про складення уже в той ранній час певних традицій дерев'яного церковного будівництва, котрі були продовжені й розвинуті в наступні століття.

Після публікації унікальної звенигородської церкви св. Параскеви тему мистецької спадщини Галицької Руси княжих часів у щорічнику порушив В. Вуйцик, котрий подав знайдений в Успенській церкві XVI ст. у Крилосі під Галичем білокам'яний рельєф [redacted] зображенням дракона. Рельєф належить до первісного Успенського кафедрального собору Галича. Вцілілі на його поверхні залишки поліхромії підтвердили поліхромний характер скульптурного декору білокам'яних храмів Галицької Руси, про що було відомо з літопису. Аналіз пам'ятки підтвердив висновок першого дослідника фундаментів Успенського собору Ярослава Пастернака, котрий, вивчивши фрагменти білокам'яної різьби собору, вказав на зв'язки його скульптурного декору [redacted] різьбярським оздобленням церкви св. Якова [redacted] Регенсбурзі. Крилоський рельєф дракона — перша виявлена пам'ятка галицької білокам'яної різьби такого роду[38].

У тому [redacted] томі щорічника знову порушено питання, пов'язане [redacted] творчістю відомого російського скульптора українського походження І. Мартоса. Приводом стало придбання Державним Російським музеєм у Ленінграді виконаного [redacted] глині ескізу скульптури полководця в антикізованому одязі. Ескіз, як переконливо доведено [redacted] статті,— підготовча робота, яку І. Мартос виконав, працюючи над пам'ятником Г. Потьомкіну-Таврійському в Херсоні[39]. Він належить до пізніх творів майстра, які відіграли важливу роль у формуванні в Росії концепції монументального портретного пам'ятника. Автор акцентує увагу на цій все ще належно не оціненій грані діяльности І. Мартоса. Харктерно, що більшість пам'ятників він розробляв саме для України. Крім херсонського монумента, до них належить пам'ятник герцогові Рішельє [redacted] Одесі та знищений пам'ятник фельдмаршалові П. Румянцеву-Задунайському для Ляличів на Чернігівщині (про нього див. далі).

М. Алексєєва, пишучи про російські антимінси XVII — першої половини

---

[36] Постникова-Лосева М. М. Василий Андреев...— С. 380—381.

[37] Иоаннисян О. М., Могитыч И. Р., Свешников И. К. Церковь Параскевы Пятницы в Звенигороде на Белке — памятник деревянного зодчества домонгольской Руси // ПКНО. 1981.— С. 494—507.

[38] Вуйцик В. С. Новый памятник древнерусской белокаменной резьбы // ПКНО. 1982.— Л., 1984. — С. 212—215.

[39] Карпова Е. В. Новое произведение И. П. Мартоса. К истории создания памятника Г. А. Потемкину-Таврическому в Херсоне // ПКНО. 1982.— С. 353—364.

XVIII ст., знову торкається маловивчених сторінок історії української гравюри. Хоч у статті мова про пам'ятки, постали на теренах Росії, на її початку автор згадує українські гравіровані антимінси зі сценою «Воскреслий Христос на гробі» (1623, Державний історичний музей у Москві; 1626, Державний Російський музей у Ленінграді) та сценою «Покладення до гробу з чотирма ангелами» (дата та місцезнаходження не вказані). Як зазначає М. Алексєєва, ці композиції не відомі в російських (авторська термінологія — «среднерусских») гравюрах [40]. У статті репродуковано як роботу невідомого українського гравера антимінс чернігівського архиєпископа Іоана Максимовича 1697 р. з колекції Національного музею у Львові [41]. Вказані пам'ятки були згадані лише побіжно, так само побіжно сказано про регулярне друкування антимінсів «в Южной России», починаючи з 1620-х рр. У Росії його початок припадає лише на 1690-ті рр., і до нього безпосередньо причетні українські майстри. Саме завдяки їм у московському антимінсі 1690-х рр. вперше з'являється композиція з Богородицею під хрестом, Йосифом та Никодимом, котрі тримають покривало з тілом Христа. Вона, зокрема, виступає у великому антимінсі 1690-х рр., підписаному ініціалами, з яких автор розшифровує лише сигнатуру Івана Щирського [42]. Антимінс — безсумнівний твір українських граверів, ще одне свідчення впливу української культури XVII ст. на мистецьке життя Росії.

Дослідження мистецької спадщини Північного Причорномор'я у щорічнику за 1982 р. продовжує реконструкція мозаїчної підлоги розкопаного у 1870 р. храму X ст. у Херсонесі. Автор на основі порівняльного аналізу доходить висновку про наслідування у мозаїчному декорі підлоги, виконаної з поліхромованих плиток, античних та ранньосередньовічних мозаїк зі смальт [43].

З опублікованих досі томів щорічника найбільше статей українських авторів уміщено у випуску за 1983 р., причому всі ці автори — львів'яни.

В. Откович розглядає три ікони із сюжетом «Різдво Христове» з колекції Національного музею у Львові й визначає їх як продукцію майстрів риботицького осередку народного іконописання кінця XVII — початку XVIII ст. [44]

Д. Шелест опублікував велику групу практично незнаних у науці рисунків відомого австрійського маляра другої половини XVIII ст. Йозефа Вінтергальтера-молодшого [45]. Виконані в різний час, вони становлять одну з найбільших колекцій графічної спадщини майстра, дають новий вагомий матеріал до вивчення багатьох сторін його творчости. Ця публікація — яскравий приклад того, наскільки цінні збірки західноєвропейського мистецтва зберігаються у колекціях України і, зокрема, Львова.

Новий матеріал до вже висвітлюваної на сторінках щорічника теми діяльности польських малярів на львівському грунті дає огляд творів Казимира Сіхульського в колекції Львівської картинної галереї, до якої входить 18 картин і близько 120 графічних робіт майстра [46]. Як і С. Виспянський, про якого вже була мова, К. Сіхуль-

---

[40] Алексеева М. А. Малоизвестные произведения русского искусства XVII — первой половины XVIII в.— гравированные антиминсы // ПКНО. 1982.— С. 431.

[41] Там же.— С. 437.

[42] Там же.— С. 434—437.

[43] Якобсон А. Л. Мозаичный пол X в. в Херсонесе (Херсоне) // ПКНО. 1982.— С. 504—512.

[44] Откович В. П. Коллекция икон рыботыцких мастеров из Львовского музея украинского искусства // ПКНО. 1983.— Л., 1984.— С. 323—333.

[45] Шелест Д. В. Рисунки Йозефа Винтерхальтера-младшего из коллекции К. Кюнля в львовском собрании // ПКНО. 1983.— С. 334—348.

[46] Бирюлев Ю. А. Неизвестные произведения Казимира Сихульского в собрании Львовской картинной галереи // ПКНО. 1983.— С. 373—382.

ський значну частину життя провів у Львові. Завдяки зв'язкам з українським середовищем маляр став одним з провідних представників української теми в сучасному йому польському мистецтві.

Маловивченому керамічному виробництву давнього Львова на прикладі кахель XV—XVIII ст., знайдених під час розкопок на території міста з кінця 1970-х рр., присвятила статтю Г. Кос [47].

Б. Мельник розглядає колекцію гусарських обладунків Львівського історичного музею, в основі якої частина багатих колись збірок зброї Підгорецького замку на Львівщині. Зі сорока повних комплектів, котрі були у замку в 1939 р., в музеї зберігається дев'ятнадцять. До складу колекції входять також окремі предмети гусарського спорядження іншого походження [48].

Практично зовсім не вивченої сторінки історії українського мистецтва — народної кам'яної меморіальної скульптури — торкається А. Дорош, котрий розглядає твори майстрів відомого різьбярського осередку в Демні біля Львова [49].

Якщо випуск за 1983 р. завдяки львів'янам найбагатший на публікації українських авторів, то наступний щорічник вирізняється великою кількістю матеріалів до історії українського мистецтва. Їх відкривають мініатюри Ірмологіона першої половини XVIII ст., очевидно, з околиць Білої Церкви, серед яких, крім традиційних сюжетів християнської іконографії, опубліковано зарисовки дяка та паламаря [50].

Тему рисунків в ірмологіонах, але на значно ширшому матеріалі, порушує і П. Жолтовський у статті, котрій судилося стати однією з останніх робіт відомого дослідника українського мистецтва. У ній наведено рисунки з найбагатшої колекції українських рукописних ірмологіонів — рукописної збірки Національного музею у Львові, котра тепер налічує 206 пам'яток [51].

Д. Степовик публікує у цьому томі щорічника велику групу не відомих раніше творів видатного українського гравера кінця XVII ст. Олександра Тарасевича, які розшукав у збірках Києва, Львова, Мінська, Вільнюса, Варшави, Кракова. Вони репрезентують практично всі напрями діяльности майстра — книжкову ілюстрацію, зображення святих, портрет. Нові знахідки майже подвоїли творчий доробок майстра [52].

Знайшла продовження на сторінках щорічника вже висвітлювана в ньому тема ранніх монументальних портретних пам'ятників в Україні. Започаткований І. Мартосом, цей жанр був розвинений у творчості скульптора французького походження Ж.-Д. Рашетта, котрий виконав портретний монумент фельдмаршала П. Румянцева-Задунайського для садиби графа П. Завадовського в Ляличах на Чернігівщині. 1866 р. монумент перенесено до Глухова, де після революції 1917 р. знищено. У Державному Російському музеї у Санкт-Петербурзі збереглося повторення фігури в мармурі [53].

---

[47] Кос А. И. Коллекция изразцов историко-архитектурного заповедника во Львове // ПКНО. 1983.— С. 390—396.

[48] Мельник Б. В. Коллекция доспехов «крылатых гусар» из Львовского исторического музея // ПКНО. 1983.— С. 419—427.

[49] Дорош А. Ю. Народная каменная скульптура XIX — начала XX в. мастеров села Демни (Дымовки) // ПКНО. 1983.— С. 459—467.

[50] Герасимова-Персидская Н. А. Украинский лицевой ирмологион первой половины XVIII в. // ПКНО. 1984.— Л., 1986.— С. 254—261.

[51] Жолтовский П. Н. Изобразительная графика украинских ирмолоев XVII—XVIII вв. // ПКНО. 1984.— С. 262—271.

[52] Степовик Д. В. О неизвестных гравюрах Александра Тарасевича // ПКНО. 1984.— С. 228—239.

[53] Карпова Е. В. Памятник П. А. Румянцеву-Задунайскому: (Материалы к изучению творчества Ж. Д. Рашетта) // ПКНО. 1984.— С. 310—319.

[redacted] Пуцко в опублікованій у щорічнику статті вводить у науковий обіг срібну вазу візантійської роботи зі сценами [redacted] «Іліади» Гомера, знайдену в Сумській області. Він ідентифікує зображені [redacted] стінках вази сцени і [redacted] аналогіями визначає пам'ятку як твір візантійського золотарства перелому IV—V ст. [54]

У тому ж томі черговий раз постає вже неодноразово висвітлювана в щорічнику тема старокиївської дрібної пластики. В огляді колекції мідного лиття Ф. Калікіна в Ермітажі звернуто увагу [redacted] групу енколпіонів київської майстерні початку XIII ст. та пізніші їх повторення [55].

К. Іванова скрупульозно розглянула два приписуваних Д. Левицькому портрети адмірала С. Грейга. Глибоко проаналізувавши всі доступні документальні матеріали, вивчивши рентгенограми та порівнявши портрети з еталонними творами майстра, вона прийшла до висновку, що обидва твори не належать [redacted] Д. Левицького. Дослідниця веде мову про художника, який належав до оточення майстра і добре засвоїв його манеру й успішно її наслідував [56]. Висновок дає цікавий штрих до історії «майстерні Левицького» й може стати початком всебічної перевірки пов'язуваних [redacted] ним портретів.

У тому ж щорічнику відома дослідниця шиття Н. Маясова як аналогію орнаментального мотиву публікує плащаницю молдавського господаря Олександра Лопушняну 1551 р. з Переяслава-Хмельницького [redacted] колекції Києво-Печерського державного історико-культурного заповідника [57].

Ф. Гуркевич серед інших розглядає скляну гему, яку В. Хвойко знайшов у Білгороді під Києвом і у зіставленні [redacted] аналогічними пам'ятками визначає її [redacted] німецьку роботу, очевидно, XII—XIII ст. [redacted]

До найбагатших на українські матеріали щорічників належить том за 1986 р. Українську тему [redacted] ньому відкриває цілком нова інтерпретація дати спорудження Софійського собору в Києві. Вихідним її пунктом [redacted] новий погляд [redacted] фрагментарно збережений відомий груповий портрет «княжої родини». Славетну фреску розшифровують не як портрет у буквальному розумінні цього слова, а як зображення сцени освячення собору. Вона має символізувати торжество християнства [redacted] Русі й зображає не сім'ю Ярослава Мудрого, як було заведено вважати, а його батька Володимира Великого. Оскільки на фресці Володимир зображений з дружиною Анною, котра померла [redacted] 1011 р., перше освячення собору, [redacted] відбулося 4 листопада, припадає саме [redacted] цей рік. Друге освячення, 11 травня, після закінчення розписів, відбулося у 1018 р., вже [redacted] Ярослава Мудрого. Власне, за Ярослава, у 1017 р., і була виконана відома композиція з портретами [59].

Якщо розглянута стаття стосується початків розвитку портретної теми в українському малярстві, то наступна публікація присвячена пізній стадії еволюції середньовічного портретного живопису [redacted] українських землях. Уперше цю стадію

---

[54] Пуцко В. Г. Византийский серебряный кувшин со сценами из «Илиады» // ПКНО. 1984.— С. 382—395.

[55] Принцева М. Н. Коллекция медного литья Ф. А. Каликина в собрании отдела истории русской культуры Эрмитажа // ПКНО. 1984.— С. 398—399.

[56] Иванова Е. Ю. Сравнительное исследование техники живописи двух «Портретов адмирала С. К. Грейга», связанных [redacted] именем Д. Г. Левицкого // ПКНО. 1985.— М., 1987.— С. 236—250.

[57] Маясова Н. А. Светлица новгородской боярыни в Москве // ПКНО. 1985.— С. 334.

[58] Гуревич Ф. Д. Об одной группе стеклянных гемм из древнерусских городов // ПКНО. 1985.— С. 515—521.

[59] Никитенко Н. Н. Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора // ПКНО. 1986.— Л., 1987.— С. 236—244.

можна простежити за невеликою групою пам'яток львівського малярства XVI ст., до спадщини [redacted] всі підстави зарахувати й розгляданий фельштинський портрет Яна Гербурта. Аргументи на користь його львівського походження дає не лише аналіз самого твору, а й відомі обставини біографії вірогідного автора — Якуба Лещинського [60].

Лише опосередковано до української культури належить золота митра, яку виготовили в 1685 р. майстри московської Оружейної палати для київського митрополита Гедеона Святополка-Четвертинського. В архівних матеріалах Оружейної палати вціліла досить повна документація, пов'язана з виконанням митри. Вона зберігалася у ризниці Софійського собору в Києві до 1933 р., доти, доки її не «передано» до Державного історичного музею в Москві [61].

Якщо митра митрополита Гедеона лише довголітнім перебуванням у Софійському соборі пов'язана з Києвом, то два невеликі дерев'яні різьблені хрести в срібній оправі з колекції Калузького обласного краєзнавчого музею визначені як робота київських майстрів другої половини XVIII ст. [62] Вони належать до продукції київських різьбярів, котра свого часу дістала значне поширення, проте її пам'ятки дотепер не опрацьовані й практично не вивчені.

Серед українських матеріалів щорічника 1986 р. [redacted] і статття про порцелянову скульптуру Волокитинської фарфорової фабрики на Чернігівщині. Хоча підприємство діяло короткий час — менше чверті століття — його продукція залишила помітний слід в історії фарфорового виробництва. Скульптура посідала досить вагоме місце серед її виробів, про що свідчить як асортимент, так і сама кількість збережених фігурок. З цього погляду Волокитин — унікальне явище в історії фарфорової промисловости в українських землях [63].

Завершує україніку тому публікація четвертої відкритої у Володимирі-Волинському церкви XII ст. [64] Відомі моменти історії міста дають підстави відносити церкву до 50—60-х рр. XII ст. й пов'язувати її виникнення з діяльністю тієї будівельної артілі, котра прибула [redacted] Переяслава разом [redacted] князем Мстиславом Ізяславичем.

Після такої обширної групи різноманітних матеріалів до історії українського мистецтва [redacted] щорічнику 1986 р. дальший його випуск належить до найскромніших щодо україніки. Опубліковано в ньому лише статтю про творчу спадщину талановитого маляра середини XIX ст. Г. Лапченка, ще одного представника майстрів українського походження у Росії [65]. Через хворобу очей він працював дуже короткий час. У статті зібрано наявні документальні та літературні згадки про його твори, запропоновано ідентифікацію моделі єдиного відомого підписаного портрета майстра. У невідомому, зображеному на ньому, дослідниця пропонує бачити професора Царскосельського ліцею історика І. Кайданова.

У щорічнику 1988 р. з'явилася перша в цьому виданні стаття, присвячена середньовічному українському іконопису. Знаменно, що в ній опубліковано одну

---

[60] Александрович В. С. Фельштынский портрет Яна Гербурта // ПКНО. 1986.— С. 290—296.

[61] Постникова-Лосева М. М. Золотая митра 1685 г. // ПКНО. 1986.— С. 364—368.

[62] Пак Н. И. Два образца киевской деревянной резьбы XVIII в. // ПКНО. 1986.— С. 420—423.

[63] Петрякова Ф. С. Фарфоровая скульптура завода с. Волокитино Черниговской губернии // ПКНО. 1986.— С. 424—433.

[64] Пескова А. А., Раппопорт П. А. Неизвестный памятник волынского зод-[redacted] XII в. // ПКНО. 1986.— С. 541—546.

[redacted] Вилесова И. Г. Новые материалы [redacted] портретах кисти Г. И. Лапченко // ПКНО. 1987.— М., 1988.— С. 265—268.

з найдавніших українських ікон — «Архангел Михаїл з діяннями» XIV ст. [redacted] Пам'ятка — найраніша вціліла [redacted] українському грунті ікона житійного типу з клеймами. Автор пов'язує її [redacted] традиціями мистецьких осередків, котрі сформувалися при відомих ще [redacted] княжих часів Спаському та Лаврівському монастирях. В. Свєнціцька вбачає [redacted] публікованій іконі перевагу архаїзуючих тенденцій, котрі засвідчують давній родовід даного типу зображення. Композиції «Архангел Михаїл з діяннями» набули значного поширення у мистецькій практиці наступних століть, особливо в карпатському регіоні, до ранніх пам'яток якого і належить публікована ікона.

Ще одну сторінку [redacted] історії дрібної кам'яної пластики княжої доби висвітлює іконка [redacted] півфігурним зображенням св. Юрія [redacted] Трипілля, котра поповнює невелику групу пам'яток з рисами романського стилю, найбільше помітними у пластичному моделюванні форми. За стилістичними аналогами Л. Пекарська датує пам'ятку близько 1200 р. [67]

До пам'яток княжих часів належать фрагменти двох дзвонів, опубліковані [redacted] тому ж томі. Під час розкопок Путивля у 1965 р. знайдено великий злиток переплавленої бронзи [redacted] дзвону, котрий розтопився у вогні, коли місто захопили монголо-татари в 1239 р. На ще цікавішу знахідку натрапили під час розкопок території Михайлівського собору [redacted] Переяславі-Хмельницькому. Тут виявлено значні фрагменти нижньої частини дзвона, котрий [redacted] у діаметрі 61 см і є найбільшим зафіксованим у науці дзвоном [redacted] території Київської держави. Походить він [redacted] часу бурхливого розвитку Переяслава [redacted] XI ст. [68]

Винятково цікаве завдання поставив перед собою В. Откович — дослідити як мистецький ансамбль один [redacted] найцікавіших храмів Львівщини — Миколаївську церкву у Дмитровичах біля Судової Вишні [69]. Дослідник схильний віднести спорудження храму до часу більш раннього, ніж вказана на одвірку дата: 1655 р. Найбільше уваги він приділяє оздобленню інтер'єру, ядро якого становить підписаний іконостас вишенського майстра Федора [redacted] 1674 р. (з пізнішими додатками) та стінопис на тему Страстей і Страшного Суду з 1698 р. Крім іконостасу, в церкві збереглися окремі ікони майстрів вишенського малярського осередку, проте автор не згадує про них, нехтуючи можливість дати максимально повну картину оздоблення інтер'єру храму.

Знищеному у 1934—1936 рр. київському некрополю «Аскольдова могила» присвячена стаття Л. Проценко [70]. Спираючись на укладений у 1916 р. рукописний опис та фотографії, автор подає відомості про окремі пам'ятники некрополя, наводить зображення деяких з них, зокрема надгробку родини відомого українського мецената та колекціонера В. Тарновського-молодшого. Стаття вдруге на сторінках щорічника порушує проблему дослідження меморіальної надгробної скульптури України.

До цієї ж теми звертається на прикладі численних єврейських кладовищ в Украї-

---

[66] Свенцицкая В. И. Мастер икон «Архангел Михаил с деяниями» второй поло[redacted] XIV в. из с. Сторонна на Бойковщине // ПКНО. 1988.— М., 1989.— С. 192—209.

[67] Пекарская Л. В. Каменная иконка из Триполья // ПКНО. 1988.— С. 304—307.

[68] Шашкина Т. Б. О двух памятниках колокольного литья домонгольского времени // ПКНО. 1988.— С. 362—365.

[69] Откович В. П. Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах // ПКНО. 1988.— С. 382—392.

[70] Проценко Л. М. Некрополь Аскольдова могила в Киеве // ПКНО. 1988.— С. 498—507.

ні Д. Гоберман, котрий репродукує знімки надгробних стел кінця XVIII ст. і пізнішого часу[71].

До теми Північного Причорномор'я знову повертає дослідження так званої Уваровської базиліки в Херсонесі та ансамблю пов'язаних [redacted] [redacted] споруд. На думку С. Бєляєва, саме тут відбулося хрещення князя Володимира Святославича та його дружини, від якого бере початок офіційне запровадження християнства як державної релігії Київської Руси[72].

Розкопки 1983—1984 рр. у Чернігові поповнили перелік найдавніших споруд міста фундаментами ще однієї церкви. За аналогією [redacted] відомим П'ятницьким храмом вона віднесена до початку XIII ст.[73]

Завершує україніку перших п'ятнадцяти щорічників стаття, котра тематично перегукується [redacted] опублікованим у попередньому томі дослідженням В. Отковича. Вона присвячена оздобленню інтер'єру дерев'яної Успенської церкви [redacted] Новоселиці на Закарпатті. Автори детально аналізують елементи ядра оздоблення інтер'єру храму, акцентуючи увагу [redacted] співвідношенні його компонентів — іконостасу, ікон, монументальних розписів, уперше публікують цілісну групу пам'яток мистецької культури Закарпаття другої половини XVII ст.[74]

З цього огляду статей до історії українського мистецтва, опублікованих за п'ятнадцять років у щорічнику «Памятники культуры. Новые открытия», видно, що на його сторінках побачило світ немало нових важливих матеріалів, котрі висвітлюють різні аспекти мистецької культури українських земель. Можна виділити декілька тем, котрі в україніці щорічника явно переважають. Хронологічно першою [redacted] них [redacted] мистецька культура античного Причорномор'я. Її вивчення має давні й багаті традиції, тому поява в щорічнику групи таких матеріалів цілком закономірна. Наступною хронологічно, але, безперечно, найбагатшою на публікації [redacted] тематика мистецької культури княжої доби. Географія опублікованих у цьому розділі матеріалів сягає Чернігова та Путивля на сході і Галича та Звенигорода на заході. Найбільше місця у дослідженнях відводиться архітектурі, котра становить чи [redacted] найкраще опрацьовану й найдокладніше знану сторінку мистецької культури того періоду. Другий значний за обсягом пласт матеріалів стосується пам'яток дрібної пластики — нарівні [redacted] церковною архітектурою вони становлять найбільший фонд мистецьких пам'яток епохи.

Мистецька спадщина зрілого середньовіччя у щорічнику репрезентована лише поодинокими дослідженнями. Дещо краще висвітлено деякі аспекти мистецької історії XVII—XVIII ст. З'являються матеріали до обширної, але все ще недостатньо висвітленої теми українських митців у Росії. Опубліковані матеріали стосуються таких визначних майстрів, як І. Щирський, О. Тарасевич, Д. Левицький, В Боровиковський, І. Мартос.

З огляду на багатство та розмаїття наявного матеріалу дуже скромно відображена [redacted] сторінках щорічника й українська мистецька спадщина XIX—XX ст. Лише три публікації про надгробну меморіальну скульптуру становлять тут цілісну тематичну групу відомостей і практично відкривають дослідження однієї із забутих

---

[71] Гоберман Д. Н. Резные каменные стелы (резные каменные надгробия Молдавии и западных областей Украины XVIII—XIX веков) // ПКНО. 1988.— С. 508—516.

[72] Беляев С. А. Где крестился князь Владимир? (Предварительное сообщение) // ПКНО. 1988.— С. 531—540.

[73] Большаков Л. Н., Коваленко В. П. Новый памятник древнерусского зодчества в Чернигове // ПКНО. 1988.— С. 541—543.

[74] Друзюк Г. П., Скоп Л. А. История создания алтарной преграды в церкви Успения Богородицы [redacted] с. Новоселице на Закарпатье // ПКНО. 1989.— М., 1990.— С. 204—218.

сторінок української мистецької спадщини. Інші матеріали з того часу не співвідносяться так органічно між собою. Мистецька спадщина XX ст., поза двома статтями про польських майстрів, котрі працювали на терені Львова, у щорічнику взагалі не відображена.

Окремо слід згадати публікації про українські пам'ятки зарубіжного мистецтва. Розпочата ранньовізантійським матеріалом, ця тема [redacted] сторінках щорічника репрезентована теж дуже скромно. Лише статті про рисунки Д. Б. Тьєполо та Й. Вінтергальтера-молодшого вводять у науковий обіг групу значних творів цих відомих європейських майстрів XVIII ст.

Відзначаючи вагомий внесок щорічника у висвітлення деяких аспектів мистецької історії українських земель, не можна, однак, [redacted] звернути уваги [redacted] те, що значна частина україніки в ньому належить перу російських авторів. Вона пов'язана з вивченням російського мистецтва й репрезентує практично повністю затушовану [redacted] офіційній історії українського мистецтва тему діяльности майстрів українського походження у Росії. Врахування цієї обставини дає можливість глибше оцінити україніку щорічника [redacted] контексті нинішнього стану історії мистецтва як науки [redacted] Україні. Впадає в око брак у ньому публікацій, котрі висвітлювали б низку важливих тем історії українського мистецтва. Так, після цікавої групи статей про архітектуру різних районів України княжого періоду архітектурна тематика взагалі зникає зі сторінок збірника. Аж ніяк не відповідає потребам дослідження спадщини українського малярства, передовсім середньовічного. Якщо іконопису все ж присвячено декілька статей, то про портретне малярство вміщено лише одну публікацію. Матеріали XVIII ст. і новіші пов'язані тільки [redacted] діяльністю майстрів українського походження у Росії та польських малярів — у Львові. Скромність публікацій про українське малярство очевидна в зіставленні з відповідними матеріалами до історії російського мистецтва.

Репрезентація української скульптури в щорічнику нагадує ситуацію [redacted] архітектурою. Після цікавих публікацій — переважно про дрібну пластику княжих часів — уміщено лише одну статтю про київську різьбу XVIII ст., і тільки матеріали про монументальну портретну скульптуру та твори І. Мартоса, а також надгробні пам'ятники кінця XVIII — початку XX ст. дещо поліпшують стан дослідження у щорічнику української скульптури.

Питання історії української графіки висвітлюють у виданні лише [redacted] прикладі пам'яток XVII — першої половини XVIII ст. Про декоративно-ужиткове мистецтво йдеться тільки у двох статтях до історії фарфорового виробництва.

Цікаву картину нинішнього стану вивчення історії українського мистецтва [redacted] Україні дає також аналіз автури. Українські автори щорічника — самі лише кияни та львів'яни. Отже, намір редколегії залучити до співпраці ширші кола науковців практично здійснити щодо України не вдалося. На ділі це, між іншим, означає, що численні штати наукових працівників на місцях або взагалі [redacted] ведуть наукової роботи, або, у кращому разі, працюють «на внутрішню потребу».

Певна річ, видаваний у Москві збірник [redacted] може [redacted] вичерпною повнотою відображати актуальний стан історико-мистецтвознавчих досліджень [redacted] Україні. Проте головні симптоми того стану проступають у щорічнику цілком виразно. Вони підтверджують брак [redacted] Україні розбудованої системи наукових досліджень з історії, тієї нерідко дрібної повсякденної роботи, котра є неодмінною умовою не лише успішного розвитку науки, [redacted] і самого її нормального існування. Закономірні наслідки такої ситуації аж надто відчутно даються взнаки в опублікованих впродовж останніх десятиліть монографічних дослідженнях з різних ділянок історії українського мистецтва, не кажучи вже про його багатотомну офіційну історію. Все це в кінцево-

му підсумку — наслідок офіційної державної політики, і не лише в галузі культури. Щорічник «Памятники культуры. Новые открытия» опублікованими у ньому матеріалами до історії українського мистецтва засвідчує як сам факт такої політики, так і всю трагічність її наслідків для нинішнього стану дослідження мистецької спадщини українських земель.

Олексій БАТИХАН

Олег-Володимир Іванусів. Церква в руїні // Бібліотека українознавства.— [Нью-Йорк], 1987.— Т. 56.— 350 с.

Цю велику за обсягом книгу видано в Канаді на відзначення тисячоліття християнства в Україні заходами і на кошти Греко-католицької фундації св. Софії, проте через відомі обставини її поява в Україні запізнилася, внаслідок чого праця стала доступна українському читачеві лише в другій половині 1991 р. Завдяки шляхетному дарові згаданої фундації більш як 2400 примірників видання надійшли до Львова в розпорядження громадських організацій, товариств та релігійних громад.

Книга являє собою унікальний за кількістю зібраних і майстерно поданих фотодокументів каталог, доповнений аналізом стану української церковної спадщини в межах колишньої греко-католицької адміністрації Перемиської єпархії, чинних до 1934 р. Цей аналіз охоплює також Лемківщину, яку під тиском Польщі виділено 10 лютого 1934 р. в окрему апостольську адміністратуру. Авторові вдалося обстежити і зафіксувати у фотодокументах усі 690 церков у 650 місцевостях. Праця має надзвичайно емоційну та гірку вимову реквієму по культурній спадщині на українських етнічних теренах, з яких після другої світової війни депортували автохтонне населення.

У короткому вступному нарисі охарактеризовано історію згаданих теренів з урахуванням їх політичного та релігійного розвою за більш як чотирнадцять століть, що минули від часу, коли українські племена поселилися на цих землях. Певна річ, найдраматичнішими в плані наслідків культурної девастації українського Закерзоння були події 1940-х рр., які призвели до часткового етноциду і тотальної депортації українського населення.

Тероризування і вимордовування українців на цих землях розпочалося ще в 1943—1944 рр., під час німецької окупації, проте планомірне виселення здійснювано тільки після відсунення фронту на захід і передачі цих територій совєтськими чинниками під юрисдикцію Польщі. Саме тоді польське військо при сприянні частин Червоної армії розпочало акції виселення українців до СРСР. «Стимулятором» цих операцій були акти фізичного знищення великих груп сільського населення бандами та польським військом. У книзі наведено приклади актів масової заглади населення у Пискоровичах (1344 особи), Павлокомі (324 особи), Завадці-Морахівській, тотального спалення сіл для того, щоб позбавити селян матеріальної бази. Під час виселення на збір відводили до двох годин, місцевих жителів, які цілими ешелонами поверталися з примусових робіт у Німеччині, «транзитом», без дозволу заїхати додому, перевозили на територію УРСР. Трагедію українців цих регіонів довершила горезвісна акція «Вісла», що почалася 28 квітня 1947 р. Тоді силами

му підсумку — наслідок офіційної державної політики, і не лише в галузі культури. Щорічник «Памятники культуры. Новые открытия» опублікованими у ньому матеріалами до історії українського мистецтва засвідчує як сам факт такої політики, так і всю трагічність її наслідків для нинішнього стану дослідження мистецької спадщини українських земель.

Олексій БАТИХАН

Олег-Володимир Іванусів. Церква в руїні // Бібліотека українознавства.— [Нью-Йорк], 1987.— Т. 56.— 350 с.

Цю велику за обсягом книгу видано в Канаді на відзначення тисячоліття християнства в Україні заходами і на кошти Греко-католицької фундації св. Софії, проте через відомі обставини її поява в Україні запізнилася, внаслідок чого праця стала доступна українському читачеві лише в другій половині 1991 р. Завдяки шляхетному дарові згаданої фундації більш як 2400 примірників видання надійшли до Львова в розпорядження громадських організацій, товариств та релігійних громад.

Книга являє собою унікальний за кількістю зібраних і майстерно поданих фотодокументів каталог, доповнений аналізом стану української церковної спадщини в межах колишньої греко-католицької адміністрації Перемиської єпархії, чинних до 1934 р. Цей аналіз охоплює також Лемківщину, яку під тиском Польщі виділено 10 лютого 1934 р. в окрему апостольську адміністратуру. Авторові вдалося обстежити і зафіксувати у фотодокументах усі 690 церков у 650 місцевостях. Праця має надзвичайно емоційну та гірку вимову реквієму по культурній спадщині на українських етнічних теренах, з яких після другої світової війни депортували автохтонне населення.

У короткому вступному нарисі охарактеризовано історію згаданих теренів з урахуванням їх політичного та релігійного розвою за більш як чотирнадцять століть, що минули від часу, коли українські племена поселилися на цих землях. Певна річ, найдраматичнішими в плані наслідків культурної девастації українського Закерзоння були події 1940-х рр., які призвели до часткового етноциду і тотальної депортації українського населення.

Тероризування і вимордовування українців на цих землях розпочалося ще в 1943—1944 рр., під час німецької окупації, проте планомірне виселення здійснювано тільки після відсунення фронту на захід і передачі цих територій совєтськими чинниками під юрисдикцію Польщі. Саме тоді польське військо при сприянні частин Червоної армії розпочало акції виселення українців до СРСР. «Стимулятором» цих операцій були акти фізичного знищення великих груп сільського населення бандами та польським військом. У книзі наведено приклади актів масової заглади населення у Пискоровичах (1344 особи), Павлокомі (324 особи), Завадці-Морахівській, тотального спалення сіл для того, щоб позбавити селян матеріальної бази. Під час виселення на збір відводили до двох годин, місцевих жителів, які цілими ешелонами поверталися з примусових робіт у Німеччині, «транзитом», без дозволу заїхати додому, перевозили на територію УРСР. Трагедію українців цих регіонів довершила горезвісна акція «Вісла», що почалася 28 квітня 1947 р. Тоді силами

війська та польської держбезпеки висилено рештки українського населення на західні та північні землі, відібрані в Німеччини. Слід визнати необгрунтованими спроби виправдати ліквідацію українського стану осілости в Західній Галичині діяльністю загонів УПА та підтримкою останніх українським населенням. Вони такі ж юридично й морально неспроможні, як і спроби виправдати фашистські та більшовицькі репресивні акції супроти народів їхньою колективною відповідальністю за дії окремих осіб чи груп населення. За польськими джерелами, з теренів Західної Галичини виселено 1062 тисячі українців, з них 700 тисяч вивезено до УРСР, а понад 362 тисячі переселено в Польщу. Сучасна польська статистика фіксує лише більш як 180 тисяч українців, що дає підстави говорити про глибокий асиміляційний процес серед розпорошеного українського населення.

Аналіз засвідчує, що масштаби та глибина української трагедії значно перевищують широко розголошену у світі трагедію кримських татарів, кавказьких народів чи приволзьких німців. Ці народи були переселені компактними групами, що уможливлювало реконструкцію в нових умовах їхніх етноструктур. У той же час автохтонів українських земель розпорошували на нових місцях поселення з розрахунку не більше трьох родин в одному селі. Там, де цей принцип був порушений (наприклад, в Ольштинському воєводстві), проводили повторне переселення.

Постає питання про винуватців цієї трагедії. Як і при поясненні інших злочинів сталінізму, робляться спроби звести суть справи до розмов про більшовицьку (кремлівську) тоталітарну систему, рушійними частинами якої були центральні московські органи держбезпеки і структури маріонеткової влади польських комуністів, до яких польська громадськість начебто не причетна. Проте факти свідчать, що така широка за масштабами та наслідками акція не могла бути здійснена без участи значної частини громадськости, яка до того ж дістала шанс для реалізації традиційного антиукраїнського шовінізму. Того шовінізму, який на попередньому етапі історії, у передвоєнні роки, проявився у пацифікаціях українського населення, нищенні українського релігійного життя на Холмщині, забороні українського шкільництва всіх рівнів, колонізації Галичини та Волині польськими осадниками тощо. Істотним додатковим чинником девастації церков у цьому регіоні став сталінський так званий Львівський собор 1946 р., який поставив поза законом греко-католицьку церкву. Власне, за цих обставин феноменальним слід визнати той факт, що значна частина польського суспільства, яке славиться відданістю ідеалам католицизму, без явного опору і навіть з певним ентузіазмом приєдналася — притім не без участи польського кліру — до кампанії ліквдації церковного життя греко-католиків. Причину такого наставлення, очевидно, слід шукати в тому, що греко-католицька віра з її густою мережею храмів та чітко злагодженими церковними ієрархічними структурами Перемиської єпархії була нездоланною перешкодою здійсненню процесів денаціоналізації українського населення. І тут моделі поведінки польських шовіністів та сталінських русифікаторів на захід і на схід від нового кордону збігалися.

Такий аналіз дає можливість краще зрозуміти теперішній стан та наслідки багатолітнього нищення об'єктів української церковної культури в Західній Галичині. Так, зокрема, у межах колишньої Перемиської єпархії у 1939 р. було 689 церков. За даними автора монографії, на 1987 р. з них 346 церков зруйновано, 245 перероблено на костьоли, хоча збережено звичайно первісний обрис храмів, 61 церква закрита або вживається для несакральних цілей. Отже, поданий у книжці опис стосується приблизно половини церков, які уціліли у воєнному і післявоєнному лихолітті. Тому джерелом для вивчення втрачених пам'яток можуть бути лише попередні дослідження, зокрема, велика монографія В. Кармазина-Каковського «Мистецтво лемківської церкви» (1975). На жаль, ця й інші праці попереднього періоду позбавлені такої

обширної, на високому поліграфічному рівні відтвореної фотодокументації, що особливо цінна у книжці О.-В. Іванусіва.

Систематизація збережених храмів за стильовими ознаками — складна проблема. За наведеним у рецензованій праці ілюстративним матеріалом можна виділити щонайменше три стильові групи.

До найяскравіших витворів української архітектури слід віднести лемківські дерев'яні тризрубні церкви зі ступінчатим (низхідним) розміщенням веж від найбільшої над дзвіницею (бабинцем) до найнижчої над вівтарем. Цей спад характерний багатством нюансів, залежних від його ритміки, що зумовлена не тільки градієнтом висот, а й розлогістю об'ємів окремих зрубів. Сказане чітко простежується в архітектурі церков у Щавнику, Поворізнику, Тиличі, Полянах, Чорній, Богуші та інших. Особливу мистецьку вимову має композиція веж з їх маківчастим бароковим завершенням, що перегукується з найкращими зразками церковної архітектури козацького бароко. Справжній подив викликає факт появи та домінування цих специфічних архітектурних форм у лемківському регіоні, оточеному на сході й на заході витворами церковної архітектури з відмінною стильовістю (готикою — на заході та бойківською ярусною шатровістю — на сході). Перегляд десятків зразків церков, репродукованих у праці, засвідчує різноманітність форм лемківських веж, нюансів їхньої фактури і колориту, продиктованих типом покриття, формами дашків, опасань та консолей. Лемківський тривежовий стиль традиційно переносили від найдавніших збережених церков XVII ст. до найновіших церков такого ж типу, збудованих у другій половині XIX ст. Без сумніву, церкви згаданого лемківського типу належать до шедеврів світової архітектури, які повинні перебувати під наглядом ЮНЕСКО та інших міжнародних культурологічних організацій. На жаль, повсюдне переведення збережених церков у користування латинників призводить до руйнування їх східнообрядного інтер'єру, порушує гармонію з романтичним бароковим козацьким екстер'єром, відшліфованим більш як півтисячолітньою сакральною практикою. Відчутною прогалиною є брак у книжці даних про, без сумніву, радикальні зміни та руйнування внутрішньої архітектури більшости збережених храмів, пов'язані зі зміною обряду. Брак таких відомостей зумовлений тією обставиною, що автор монографії та його помічники не мали доступу до церков і свою величезну працю виконали «контрабандно», під час неофіційних візитів, щоб уникнути протидії адміністративних чинників на обстежуваних теренах.

Сталінський кордон відтяв від України західну частину Бойківщини. На досліджуваних територіях Динівського, Тіснянського, Синявського та Ліського деканатів трапляються надзвичайно цікаві ярусні дерев'яні храми (зразок такого храму являє собою, зокрема, церква 1693 р. в Рудках), характерні для бойківської архітектури. Найдавніші церкви цього типу повторюють тризрубну конструкцію лемківських церков з поступовим зниженням шатрових прямокутних поверхів від дзвіниці до святилища. Характерна бойківська ознака їх стилю — великі виносні піддашшя.

Відносно поширеними серед збережених церков бойківського типу можна вважати тризрубні тривежові церкви шатрового типу другої половини XVIII ст., зокрема в Рівні, Смільнику, а також пізніші церкви в Хлоп'ятині, Будинині та Терношині. Бляшані перекриття істотно спотворюють первісний вигляд деяких з них. Це стосується також доволі поширених дерев'яних одновежових церков бойківського стилю, зокрема, у Поздячі, Розтоках, Гошеві. На особливу увагу заслуговує шатрова одновежова церква XVI ст., що збереглася у Радружі. Загалом у Західній Галичині церков бойківського стилю збереглося небагато, оскільки значна частина з них зазнала руйнувань як у воєнний, так і особливо в післявоєнний час.

На пізніших етапах будівництва нових чи перебудови церков на муровані споруди первісний лемківський стиль церков тризрубного типу переважно зберігали, хоча це і пов'язане з більшою інтеграцією об'ємів бабинця, нави і святилища (церкви у Смерековці, Тиляві, Зиндранові).

Більш пізні муровані церкви різних стилів становлять третю велику групу храмів, які відбігають часто від лемківської та бойківської стильовости і перегукуються з різноманітними церквами Східної Галичини, часто — у стилі пізнього бароко. На жаль, тут інколи спостерігається еклектичне змішування стилів, особливо помітне як наслідок перебудови окремих храмів. Муровані церкви являють собою найкраще збережену частину українських храмів у Західній Галичині.

Мабуть, таки було варто окремо спинитися на рештках та руїнах церков і дзвіниць, які залишилися у численних місцевостях і є свого роду пересторогою перед великою небезпекою, що загрожує українській спадщині на цих землях. Пізнавальну та мистецьку цінність книги збільшує останній розділ з рисунками втрачених церков, а також карта Перемиської єпархії, на якій позначено місцевості з чинними та зруйнованими храмами. Пізнавальну цінність мають і ескізи металевих хрестів деяких церков, а також зображення печаток, що їх використовувано в церковній адміністрації окремих сіл, деканатів тощо.

Смерч тоталітаризму розметав український та польський народи, розділивши їх санітарним кордоном. Він відкинув поляків з українських територій, що шістсот років були об'єктом їхньої експансії. Водночас ліквідовано автохтонні українські поселення на розлогій території на захід від цього кордону. Сьогодні, а також у майбутньому було б абсурдним заняттям підважувати стабільність цього кордону. Його треба розглядати радше як лінію вічного миру двох сьогодні вже суверенних народів. Тим більше повинна бути збережена з обох сторін кордону одвічна культура двох наших народів, зафіксована, зокрема, у пам'ятках сакральної архітектури. Це стосується насамперед надзвичайно чутливих до людської жорстокости чи неуваги пам'яток української дерев'яної архітектури, порозкиданих на просторах Західної Галичини. Книга О.-В. Іванусіва «Церква в руїні» — пеан красі та величавості цієї гілки української культури. Водночас вона своєрідний виклик тоталітаризмові, шовінізмові та жорстокості, які повинні назавжди зникнути з міжнаціональних відносин європейських народів.

Олег РОМАНІВ

В. А. Овсійчук. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. Друга половина XVII — перша половина XVIII ст.— Київ, 1990.— 400 с.

Дослідження присвячено одному з найдіяльніших у добу бароко художніх осередків на українських землях — осередкові, що сформувався в місті Жовкві на Львівщині. Йдеться про групу яскравих художніх індивідуальностей, які завдяки сприятливим творчим умовам за досить короткий час зуміли створити значну кількість високого рівня живописних полотен, котрі ставлять їх авторів у ряд найвидатніших представників української образотворчої культури того часу. Автор знайомить нас

На пізніших етапах будівництва нових чи перебудови церков на муровані споруди первісний лемківський стиль церков тризрубного типу переважно зберігали, хоча це і пов'язане з більшою інтеграцією об'ємів бабинця, нави і святилища (церкви у Смерековці, Тиляві, Зиндранові).

Більш пізні муровані церкви різних стилів становлять третю велику групу храмів, які відбігають часто від лемківської та бойківської стильовости і перегукуються з різноманітними церквами Східної Галичини, часто — у стилі пізнього бароко. На жаль, тут інколи спостерігається еклектичне змішування стилів, особливо помітне як наслідок перебудови окремих храмів. Муровані церкви являють собою найкраще збережену частину українських храмів у Західній Галичині.

Мабуть, таки було варто окремо спинитися на рештках та руїнах церков і дзвіниць, які залишилися у численних місцевостях і є свого роду пересторогою перед великою небезпекою, що загрожує українській спадщині на цих землях. Пізнавальну та мистецьку цінність книги збільшує останній розділ з рисунками втрачених церков, а також карта Перемиської єпархії, на якій позначено місцевості з чинними та зруйнованими храмами. Пізнавальну цінність мають і ескізи металевих хрестів деяких церков, а також зображення печаток, що їх використовувано в церковній адміністрації окремих сіл, деканатів тощо.

Смерч тоталітаризму розметав український та польський народи, розділивши їх санітарним кордоном. Він відкинув поляків з українських територій, що шістсот років були об'єктом їхньої експансії. Водночас ліквідовано автохтонні українські поселення на розлогій території на захід від цього кордону. Сьогодні, а також у майбутньому було б абсурдним заняттям підважувати стабільність цього кордону. Його треба розглядати радше як лінію вічного миру двох сьогодні вже суверенних народів. Тим більше повинна бути збережена з обох сторін кордону одвічна культура двох наших народів, зафіксована, зокрема, у пам'ятках сакральної архітектури. Це стосується насамперед надзвичайно чутливих до людської жорстокости чи неуваги пам'яток української дерев'яної архітектури, порозкиданих на просторах Західної Галичини. Книга О.-В. Іванусіва «Церква в руїні» — пеан красі та величавості цієї гілки української культури. Водночас вона своєрідний виклик тоталітаризмові, шовінізмові та жорстокості, які повинні назавжди зникнути з міжнаціональних відносин європейських народів.

Олег РОМАНІВ

В. А. Овсійчук. Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок. Друга половина XVII — перша половина XVIII ст.— Київ, 1990.— 400 с.

Дослідження присвячено одному з найдіяльніших у добу бароко художніх осередків на українських землях — осередкові, що сформувався в місті Жовкві на Львівщині. Йдеться про групу яскравих художніх індивідуальностей, які завдяки сприятливим творчим умовам за досить короткий час зуміли створити значну кількість високого рівня живописних полотен, котрі ставлять їх авторів у ряд найвидатніших представників української образотворчої культури того часу. Автор знайомить нас

з п'ятьма художниками — Юрієм Шимоновичем, Мартіно Альтомонте, Іваном Рутковичем, Йовом Кондзелевичем і Василем Петрановичем. Маємо, отже, п'ять монографічних досліджень про митців, творчість яких об'єднана спільним мистецьким середовищем, часом, громадсько-мистецькою позицією та естетичними засадами. Цим дослідженням передують розділи «Ідейно-соціальні основи українського барокко» і «Жовківський художній осередок», які впроваджують читача в атмосферу середовища, у котрій жили, формувалися і працювали жовківські майстри.

В. Овсійчук узявся досліджувати маловивчений період історії українського мистецтва, який припадає на кінець XVII — початок XVIII ст. Із п'яти представлених у книзі художників в українську мистецтвознавчу науку досі введено двоє імен — І. Рутковича і Й. Кондзелевича. Поза увагою нашого мистецтвознавства; частинно або майже зовсім, залишалися Ю. Шимонович, М. Альтомонте і В. Петранович. Творчість Ю. Шимоновича, який тривалий час працював у Польщі при дворі короля Яна Собеського, проте, грунтовно опрацьована в польському мистецтвознавстві, творчість М. Альтомонте — в австрійському. Тож лише постать В. Петрановича, овіяного таємницею художника, що працював у Собеських, взагалі залишалася поза полем зору мистецтвознавчої науки.

У розділі, присвяченому проблематиці ідейно-соціальних основ українського бароко, В. Овсійчук аргументує свою позицію стосовно визначення хронологічних рамок цієї мистецької епохи на українських землях. На його думку, доба бароко охоплює період після воєн Б. Хмельницького 1648—1654 рр. і, перейшовши у фазу рококо в 40-х рр. XVIII ст., у 70-х рр. цього ж століття сходить з історичної арени, встигнувши наприкінці, у 50—60-х рр., заясніти своїм найяскравішим художнім спалахом у західноукраїнській скульптурі XVIII ст., у якій тоді було створено низку пластичних композицій європейського рівня. Питання в українському мистецтвознавстві донедавна дискусійне, тому що деякі дослідники схильні бачити бароко в елементах маньєризму, які з'являються у нашому мистецтві ще в другій половині XVI ст. паралельно із формами пізнього Відродження. Погляд автора в дослідженні широко насвітлений і аргументовано доведений. Еволюція барокових тенденцій в українському мистецтві показана на тлі суспільно-історичних процесів, розвитку меценатства, літератури, міграції майстрів, ахітектурно-будівельних заходів, діяльности цехів, церкви тощо. У кінці першого розділу приділено увагу мистецтвознавчим публікаціям на досліджувану тему, що з'явились раніше,— статтям самого В. Овсійчука про М. Альтомонте і Ю. Шимоновича в журналі «Жовтень» (1972 і 1981 рр.), роботам М. Гембаровича про ранній період творчости Ю. Шимоновича і дослідженням польського мистецтвознавця М. Карповича про Ю. Шимоновича та М. Альтомонте, монографії В. Свєнціцької про І. Рутковича (1966), відомим дослідженням про Й. Кондзелевича М. Батога (1957) і Б. Возницького (1967). Подано обширну бібліографію теми.

Висвітлюючи розвиток жовківського художнього осередку, В. Овсійчук сягає початку XVII ст., коли місто дістало магдебурзьке право і стало столичним центром магнатів Жолкевських. Такий екскурс в історію тут цілком доречний. Адже появу в другій половині XVII ст. групи митців-лідерів неможливо умотивувати без аналізу передумов, які підвели під виникнення жовківської школи громадську та естетичну базу. Жовква — місто, тісно пов'язане зі Львовом як політично та соціально, так і, очевидно, художньо. Створені при деяких церквах жовківські братства були організовані на зразок львівських. Багатьох жовківських міщан єднали із львівськими родинні, торговельні, релігійні та інші зв'язки. Безперечно, були ділові відносини і між різними цехами, зокрема тими, що продукували мистецькі вироби. Взаємоіснування у місті королівського двору, магнатських родин і різних прошарків мі-

щанства створювало грунт, на якому в мистецькому середовищі виникло декілька стильово-естетичних орієнтацій, котрі відповідали потребам замовників і духові часу, що своєю чергою пояснює велику стильову розбіжність між творчістю таких майстрів, як Ю. Шимонович та І. Руткович, і водночас певну стильову «подвійність» творчости В. Петрановича.

З-поміж художників-українців згаданої групи Ю. Шимонович найбільш, сказати б, італієнізуючий за характером свого живопису, що зумовлене, безперечно, навчанням у римській Академії св. Луки та тісними контактами з мистецтвом Західної Європи. Львів'янин з походження, Ю. Шимонович генетично пов'язаний з львівським творчим підгрунтям, яке становило на той час дуже активний чинник, здатний сформувати творчу тональність мислення художника. Попри загальний «середньоєвропейський» характер живопису Ю. Шимоновича, ми маємо перед собою типового львівського живописця, який ввібрав усе найкраще, що могла дати естетично-творча традиція, котра споконвіку побутувала в цьому місті. В. Овсійчук розгортає широку історичну панораму, на тлі якої формувалося художнє мислення художника. Збереглося чимало творів — як станкового і монументального живопису, так і графіки — цього майстра. Однак його монументальні композиції особливо цікавий об'єкт досліджень. Єдині у своєму роді в спадщині художника, вони до того ж яскраво віддзеркалюють естетичні уподобання епохи. Королівський палац Віланів недалеко від Варшави, мистецьке оформлення якого здійснив Ю. Шимонович, задуманий не тільки як королівська резиденція, а і як своєрідний панегіричний комплекс родини Собеських, глава якої, тобто сам король Ян Собеський, носився з ідеєю закладення нової королівської династії у Польщі. В. Овсійчук піддає грунтовному аналізу віланівський комплекс розписів, його ідейне підгрунтя і композиційно-мистецькі якості. Також багато уваги приділено станковому живопису художника, який, крім портретів, залишався досі майже невідомим. В. Овсійчук, будучи також реставратором високої кваліфікації, у часи роботи у Львівській картинній галереї видобув із небуття багато творів, яким у тодішніх обставинах загрожувало знищення, і серед них — низку робіт Ю. Шимоновича, котрі атрибутував і ввів у мистецтвознавчу науку. Нововідкриті сюжетні релігійні та міфологічні композиції дають можливість простежити творчу еволюцію цього митця — однієї з найяскравіших постатей у нашій художній культурі, усвідомити багатство успадкованої нами мистецької спадщини, яка, проте, все ще не осмислена на належному науковому рівні.

Історична доля розпорядилася так, що ім'я і творчість Ю. Шимоновича належить двом культурам. Часто іменований як «маляр руський», він значну частину своїх творів виконав на терені сусідньої Польщі, і вони органічно ввійшли в національну культурну спадщину польського народу. Таких явищ у європейській культурі дуже багато, і постать Ю. Шимоновича в даному разі не є рідкісним винятком.

Подібно мається справа з М. Альтомонте. Доля цього художника склалася так, що дитинство його минуло в Італії, молоді та зрілі літа — в Україні й Польщі, а завершив він свій творчий та життєвий шлях в Австрії. Якраз роки, прожиті в Україні, тобто в Жовкві та Львові, виявилися для нього найплiднішими — тоді були намальовані на замовлення Яна Собеського для «фарного» костьолу в Жовкві грандіозні композиції «Битва під Віднем» і «Битва під Парканами». М. Альтомонте, німець з походження, ввібрав у себе духовну спадщину італійської культури, що сформувало його як типового італійського майстра, котрий, як і інші художники того краю, які мандрували в пошуках роботи, дуже швидко адаптовувався до різних регіональних мистецьких середовищ, у яких доводилося працювати.

Творчість М. Альтомонте — яскравий приклад такої адаптації. Роботи на коро-

лівське замовлення були покликані возвеличувати конкретні історичні події, а навіть сприяти реалізації певної політичної програми роду Собеських. Смислова і програмна сутність замовлення була наперед обумовлена, митцеві залишалося тільки успішно й чітко відтворити її засобами малярства. Художник мусив, певна річ, «розглянутися» у панівних у жовківському суспільстві естетичних смаках, що не могло [redacted] вплинути на формування замовлених композицій. В. Овсійчук розкриває творчу індивідуальність М. Альтомонте на тлі мистецького середовища Жовкви і Львова, грунтовно аналізує його батальні композиції та дає характеристику всієї творчости.

Постать І. Рутковича [redacted] мистецтві доби бароко належить до провідних, тому [redacted] дослідженні В. Овсійчука їй відведено належне місце. Вже неодноразово аналізована в мистецтвознавстві, вона в рецензованій праці зовсім по-новому вписана в дуже своєрідний історичний контекст барокового мистецтва. Багато уваги приділено проблемі громадянської, патріотичної позиції митця, яка істотно вплинула на формування його творчого кредо — служити інтересам рідного краю. Мотив суспільного служіння наскрізний у творчості цього майстра, творчості, яка належить до останніх яскравих творчих здобутків українського іконопису.

І. Руткович — дуже тонкий колорист. Висока культура кольору, загалом характерна для іконопису, у творчості цього митця набула нових якостей. Живописним композиціям І. Рутковича притаманне якесь внутрішнє «світіння» кольору, яке [redacted] цьому випадку має глибокий образно-змістовий, філософський сенс.

Нова мистецтвознавча інтерпретація творчости І. Рутковича дає можливість сьогодні по-новому, поглиблено зрозуміти й оцінити його художню спадщину, яка, завершуючи певний етап розвитку нашої мистецької культури, водночас закладала підвалини українського мистецтва наступних століть.

Зацікавлення творчістю Й. Кондзелевича має у нас давню та багату на події історію — досить згадати перипетії міграції славетного богородчанського іконостасу, однак мистецтвознавче дослідження його спадщини за останні майже півтора століття посувалося дуже повільно. Зрушилася справа вивчення творчости Й. Кондзелевича тільки після другої світової війни, коли з'явились публікації про нього М. Батога, Б. Возницького, М. Гембаровича, О. Сидора. Дослідження В. Овсійчука, [redacted] одного боку, підсумовує ці наукові здобутки, з другого — піддає новому грунтовному аналізу всю творчість художника, яку останнім часом істотно доповнено завдяки низці відкриттів невідомих раніше творів майстра. До речі, деякі [redacted] цих відкриттів зробив і В. Овсійчук. Творчість митця він показав у рецензованому дослідженні на тлі драматичної епохи, перипетії якої і стали причиною його життєвої та творчої драми. У книжці вперше вдалося подати образ Й. Кондзелевича як цілісної творчої особистости, художника великого масштабу, який, хоч і жив та творив у винятково несприятливих обставинах, залишив по собі твори справді епохальної цінности.

Помітним внеском у науку можна вважати дослідження В. Овсійчука про В. Петрановича. Загадкова постать «Василя зі Львова» набула в ньому конкретних рис. Написання цього розділу вимагало від В. Овсійчука дуже копіткої праці, адже низка творів В. Петрановича збереглася лише у фрагментах, деякі — у фотографіях (до речі, багато з репродукованих у книжці творів атрибутував автор монографії). Однак без аналізу творчости цього митця подати цілісний образ жовківської художньої школи доби бароко було б неможливо. В. Петранович — постать, яка стерлася з історичної пам'яти нашого мистецтва і тепер знову повертається у неї як оригінальна особистість, художник, котрий, [redacted] одного боку, остаточно завершив іконописну традицію жовківської школи, гранично її «барокоїзувавши», а з другого боку, освоївши досягнення європейського бароко, надав йому нового в контексті жовківської школи живопису естетичного звучання.

Книжка В. Овсійчука про художників жовківського мистецького осередку — фундаментальне наукове дослідження. Праця львівського вченого новаторська з багатьох поглядів. Вона вперше виводить з історичного туману на світло денне жовківську художню школу як культурологічну цілість, як яскраве історично-мистецьке явище. Всебічність наукового охоплення предмету дослідження дає можливість побачити жовківську школу в контексті як аналогічних центричних явищ нової художньої культури, так і світового мистецтва. Залишається висловити надію, що праця В. Овсійчука про майстрів українського бароко дасть початок цілій серії наукових публікацій такого ж фундаментального рівня.

Дмитро КРВАВИЧ

Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво. Історія, теорія, практика.— Львів, 1990—1993.— Вип. 1.— 92 с.; Вип. 2.— 108 с; Вип. 3.— 108 с; Вип. 4.— 124 с.

«Започаткування випуску Вісника, присвяченого мистецтву, зокрема декоративно-ужитковому і образотворчому, котре є одним із фундаментів художньої культури, розцінюємо як спробу внести посильний вклад у справу відродження національної культури [...]». Так у 1990 р. редакційна колегія «Вісника» Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (Е. Мисько, Я. Запаско, Д. Крвавич, В. Овсійчук, В. Бадяк, М. Вендзилович, Б. Курліщук) задекларувала ідею його створення.

Сьогодні вже чотири випуски цього науково-мистецького видання вийшли у світ. Опубліковані статті відображають кілька основних напрямів інститутських наукових студій, окремі з яких (переважно це фрагменти грунтовних праць) стали традиційними і друкуються з номера в номер. Мова, зокрема, про дослідження української рукописної книги (Я. Запаско, № 1—3), скульптури (Д. Крвавич, № 1—2; С. Лупій, № 1—4), міського ремесла України (І. Голод, № 3—4), історії і сучасности українського одягу (Г. Стельмащук, № 2—4; В. Бєлик, № 1—3; З. Тканко, № 3—4), становлення художнього в'язання в Україні (О. Головня, № 1—3). Постійні рубрики «Вісника» — «Питання творчої практики» і «Методика підготовки митців» — представлені найчисленнішою групою авторів. Це провідні митці та фахівці художньої освіти Львова, які діляться досвідом, спогадами про майстрів і школи українського мистецтва. Згадаємо тут статті про Миколу Петрахновича (В. Овсійчук, № 4), Йосипа Бокшая (С. Коропчак, № 1), Юхима Михайліва (С. Лупій, № 4), школу Івана Левинського (О. Голубець, № 2), керамічні школи в Україні (Р. Шмагало, № 3) та інші. В останньому випуску «Вісника» започатковано інформаційний розділ, у якому подано короткі відомості культурно-мистецького характеру. Певна річ, можна висловити побажання щодо поліпшення як змісту (багато статей описові, не концептуальні) так і зовнішнього вигляду «Вісника». Насамперед, потребує розв'язання проблема ілюстрування мистецьких матеріалів, пов'язана із збільшенням фінансування і загальним станом поліграфічного виробництва. Та найважливіше, що «Вісник» функціонує, збагачується новими цікавими статтями, розширює коло своїх авторів і незабаром має вийти в друку його черговий, 5-й випуск.

Ігор ГОЛОД

Книжка В. Овсійчука про художників жовківського мистецького осередку — фундаментальне наукове дослідження. Праця львівського вченого новаторська з багатьох поглядів. Вона вперше виводить з історичного туману на світло денне жовківську художню школу як культурологічну цілість, як яскраве історично-мистецьке явище. Всебічність наукового охоплення предмету дослідження дає можливість побачити жовківську школу в контексті як аналогічних центричних явищ нової художньої культури, так і світового мистецтва. Залишається висловити надію, що праця В. Овсійчука про майстрів українського бароко дасть початок цілій серії наукових публікацій такого ж фундаментального рівня.

Дмитро КРВАВИЧ

Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво. Історія, теорія, практика.— Львів, 1990—1993.— Вип. 1.— 92 с.; Вип. 2.— 108 с; Вип. 3.— 108 с; Вип. 4.— 124 с.

«Започаткування випуску Вісника, присвяченого мистецтву, зокрема декоративно-ужитковому і образотворчому, котре є одним із фундаментів художньої культури, розцінюємо як спробу внести посильний вклад у справу відродження національної культури [...]». Так у 1990 р. редакційна колегія «Вісника» Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (Е. Мисько, Я. Запаско, Д. Крвавич, В. Овсійчук, В. Бадяк, М. Вендзилович, Б. Курліщук) задекларувала ідею його створення.

Сьогодні вже чотири випуски цього науково-мистецького видання вийшли у світ. Опубліковані статті відображають кілька основних напрямів інститутських наукових студій, окремі з яких (переважно це фрагменти грунтовних праць) стали традиційними і друкуються з номера в номер. Мова, зокрема, про дослідження української рукописної книги (Я. Запаско, № 1—3), скульптури (Д. Крвавич, № 1—2; С. Лупій, № 1—4), міського ремесла України (І. Голод, № 3—4), історії і сучасности українського одягу (Г. Стельмащук, № 2—4; В. Бєлик, № 1—3; З. Тканко, № 3—4), становлення художнього в'язання в Україні (О. Головня, № 1—3). Постійні рубрики «Вісника» — «Питання творчої практики» і «Методика підготовки митців» — представлені найчисленнішою групою авторів. Це провідні митці та фахівці художньої освіти Львова, які діляться досвідом, спогадами про майстрів і школи українського мистецтва. Згадаємо тут статті про Миколу Петрахновича (В. Овсійчук, № 4), Йосипа Бокшая (С. Коропчак, № 1), Юхима Михайліва (С. Лупій, № 4), школу Івана Левинського (О. Голубець, № 2), керамічні школи в Україні (Р. Шмагало, № 3) та інші. В останньому випуску «Вісника» започатковано інформаційний розділ, у якому подано короткі відомості культурно-мистецького характеру. Певна річ, можна висловити побажання щодо поліпшення як змісту (багато статей описові, не концептуальні) так і зовнішнього вигляду «Вісника». Насамперед, потребує розв'язання проблема ілюстрування мистецьких матеріалів, пов'язана із збільшенням фінансування і загальним станом поліграфічного виробництва. Та найважливіше, що «Вісник» функціонує, збагачується новими цікавими статтями, розширює коло своїх авторів і незабаром має вийти в друку його черговий, 5-й випуск.

Ігор ГОЛОД

Мистецькі студії. Журнал історії, теорії, практики української та світової художньої культури.— [Львів], 1991.— Ч. 1.— 80 с.; 1993.— Ч. 2—3.— 160 с.

У той час, коли наукові кола здійснювали програму відновлення діяльности НТШ у Львові (1989), два новостворені мистецькі об'єднання — «Шлях» і Клуб українських мистців (КУМ) — теж задекларували свій спадкоємний зв'язок з відомою національно-культурною структурою 1930-х рр.— Асоціацією незалежних українських мистців (АНУМ). Така орієнтація була важливим пунктом ідеологічної постави творчої молоді супроти сталінських «критеріїв» у культурі, які за роки більшовизму знівелювали високий міжнародний авторитет українського мистецтва і деформували його естетичну сутність. Щодо інших паралелей з АНУМом, то вони були надто приблизними, а головне, не у всьому відповідали новій ситуації в образотворчій сфері. Єдиним конкретним спадкоємницьким актом, який переносився у наш час без будь-яких застережень, була потреба друкованого фахового видання, що хоч би частинно могло стимулювати великі потенції української мистецької думки. Такий проект був підготовлений, і нині його здійснює львівський Клуб українських мистців.

Коли задумувано образ і жанр періодичного мистецького видання, найочевиднішим взірцем для ініціаторів був друкований орган АНУМ — неперіодичний журнал «Мистецтво», шість чисел якого, видані у 1931—1936 рр., стали справжньою подією художнього життя українців, розсереджених по різних мистецьких центрах Європи. Сумою вартостей (естетика, зміст, тематичне багатство, стиль викладу матеріалів, візуальний образ тощо) це видання досягало тогочасних європейських стандартів фахової періодики. Тому відновлення випуску «Мистецтва» було б виправдане лише за умови, що художницькі кола будуть спроможні зберегти специфіку та імідж довоєнного журналу, надавши його первинному образу виважених концептульних коректа відповідно до сучасних вимог мистецько-видавничої справи. Зіставивши цю умову з пропозиціями потенційної автури, ініціативна група дійшла висновку, що давній образ журналу втримувати буде важко та й недоцільно. Не відкидаючи ідеї відновлення «Мистецтва» в майбутньому, знайдено не таку глобальну назву нового журналу — «Мистецькі студії». Слово «студії» одразу ж звужує функції цього видання, якби застерігаючи за ним «право на помилку». Водночас воно дає змогу в однаковій мірі враховувати прогалини в усіх сферах українського мистецтвознавства: форма студіювання включає у себе поняття «творчої лабораторії», передбачаючи таку журнальну структуру, в якій на рівних розглядатимуться і історико-культурні, і теоретичні питання, а також знайдеться місце для репрезентації найцікавіших явищ та індивідуальностей з поточного художнього процесу.

Досвід підготовки двох перших випусків підтвердив доцільність такої програмної заданости «Мистецьких студій». Ставши першим після 1939 р. спеціалізованим мистецьким журналом у Львові, він одразу ж опинився перед найрізноманітнішими дослідницькими напрямами, однаково актуальними для української мистецької думки. Не надто звужуючи спеціалізацію видання, редколегія (у складі мистецтвознавців Олега Сидора, Ореста Голубця, Романа Яціва, художників Бориса Буряка, Ігоря Ковалевича, Дмитра Парути, Володимира Савчука, поета Євгена Салевича, фотографа Ігоря Садового) застосувала таку рубрикаційну систему, при якій збалансовано історичні, теоретичні та практичні аспекти художньої культури. Історико-культурний блок формують матеріали під рубриками «З історії українського мис-

тецтва», «Джерела», «Наш каталог», «Повернення до класики», «Ювілеї», «Спогади», «З фотоархівів», «З маловідомого», «Віддаймо шану»; проблемно-теоретичний блок має рубрики «Проблема», «З історії думок: теорія — практика мистецтва», «Мистецькі техніки», «Експромт», «Сучасне мистецтво: світовий досвід»; репрезентативні матеріали подаються під рубриками «Ми», «Автопортрет», «Художники українського зарубіжжя», «У майстерні художника», «Процес», частково — «Постаті». Поза цими блоками низка рубрик («Від—до. Мистецтво в типових зразках», «Між іншим», «Летіло сорок сорок», «Із словникової маси») доповнює тематику кожного числа концептуально. З цією ж метою кожний окремий випуск «Мистецьких студій» може бути «дооформлений» спеціальними рубриками. Такою разовою рубрикою в ч. 2—3 є «Документи і долі». Через рубрики «Паралельна тема», «Студія поета» журнал виходить у сфери суміжних творчих дисциплін. Якщо багато з названих рубрик відрізняє «Мистецькі студії» від інших фахових видань (в Україні — київського «Образотворчого мистецтва»), то меморіальний, бібліографічний та інформативно-хронікальний розділи наближають його до класичних прототипів фахової періодики взагалі — як української, так і зарубіжної.

Але з'ясування принципу рубрикації журналу не дасть повного уявлення про його естетичний і змістовий образ, оскільки в мистецькій спеціалізації часопису багато важить співвідношення текстового і візуального матеріалу. Концепція «Мистецьких студій» закладена вже в самій назві: від неї — й певний пріоритет тексту. Функція «Мистецьких студій» полягає не стільки в тому, щоб ознайомлювати із зразками образотворчого мистецтва, скільки в тому, щоб бути трибуною для розмов про мистецтво. Інша річ, що ці розмови не повинні витісняти зображення. Воно має бути саме там, де це доцільно. До речі, частина згаданих рубрик розрахована саме на репродукційні (а не текстові) матеріали. У цьому, на думку редколегії, полягає один з найефективніших методів заохочення читача до осмислення тих чи інших явищ мистецтва.

Ідею випуску «Мистецьких студій» можна було б втілити в життя і в чорно-білому варіанті. Однак подача матеріалів про мистецтво без кольору дещо принижувала видавничі зусилля. І коли збігом обставин склалися умови для того, щоб піднести поліграфічний рівень журналу, головним завданням стало застосування кольорових репродукцій. Саме цією технічною особливістю, рівно ж, як і гатунком паперу та форматом, ч. 2—3 відрізняється від попереднього випуску. Привабливіша «товарна» естетика дещо переакцентувала увагу із змісту на форму.

«Мистецькі студії» — це, насамперед, великий корпус наукових і науково-популярних статей з різних проблем вітчизняної та світової художньої культури. Якщо ч. 1 було комплектоване майже виключно публікаціями львівських авторів (а редакція й надалі, з огляду на фінансово-організаційні обставини, залишає за собою право вибирати автуру, пропонувати теми для дописів), то згодом запрошено науковців і мистців з Києва, Харкова, Одеси, Чернівців, Лондона, Торонто, Пряшева, Рочестера. У редколегію введено культуролога з досвідом редагування студентського журналу «Вітраж» (Лондон) Марту Єнкалу, яка не лише дала львівському виданню цінні поради, а й ознайомила з фаховими мистецькими журналами Англії, а також запропонувала власні нариси про творчість українських мистців в екзилі.

Три перші номери «Мистецьких студій» (у двох зошитах) містять низку поважних наукових розвідок різних жанрів. До найважливіших належать публікації Олега Сидора «Еволюція українського бароккового іконостасу», «Свята Софія Римська», Христини Саноцької «Іван Труш — редактор і видавець», Івана Гречка «Ще раз про втрати Національного музею у Львові», Галини Кусько «Новий текстиль: виникнення, поступ і контури явища», Романа Савицького-молодшого «Микола

Голубець: стисла бібліографія», Ігоря Жука «Архітектурний декор львівської сецесії», Ірини Банах-Твердохліб «Текстильні вибійки-мальованки», Володимира Поповича «Не все золото, що блищить, або Гроші — загроза мистецтву», Людмили Міляєвої «Українська ікона в Польщі» (рецензія на книги Ромуальда Біскупського), Оксани Білик «Стильові ознаки української камерної музики 1970—80-х років». Поряд з цими синтетичними або проблемними статтями друкуються важливі для контексту українського мистецтвознавства класичні праці Д. Антоновича, І. Свєнціцького, П. Андрусіва, П. Ковжуна. Не менше значення для дослідників мистецького процесу другої половини XX ст. матимуть монографічні нариси про творчу індивідуальність Нестора Кисілевського, Любомира Терлецького, Івана Скобала, Володимира Моргуна, Василя Перебийноса, Михайла Мороза, Дмитра Шелеста, Володимира Вітрука. Вперше журнал друкує переклади відомого есе Е. Верхарна «П.-П. Рубенс» (спеціально для «Мистецьких студій» переклад здійснив Я. Кравець) та авангардистського літературного твору канадського англомовного поета Р. Кретша (переклад М. Прокопович). Цей вибірковий перелік змісту двох випусків «Мистецьких студій» можна доповнити великим рядом уперше опублікованих репродукцій творів І. Лучинського, О. Зарківа, Н. Хасевича, М. Волощука, В. Дядинюка, П. Ковжуна, В. Перебийноса та деяких сучасних художників. Часопис, отже, таки спроможний реалізувати програму студій історії, теорії і практики української та світової художньої культури. Навіть якщо й надалі періодичність випусків поквартально буде порушуватись, то і в статусі неперіодичного альманаху (як це було, наприклад, з філадельфійськими «Нотатками з мистецтва») «Мистецькі студії» виконуватимуть взяті на себе культурологічні функції, залишаючись базовим друкованим органом для різноаспектних студій над явищами мистецтва.

Марія МАКОВЕЦЬКА

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ НА ВКЛЕЙКАХ

46. Невідомий святий воїн. Фрагмент зображення у нижньому регістрі стовпа на південному боці центральної нави в Софійському соборі у Києві.
47. Апостол Павло. Фрагмент зображення на стовпі приділа Петра і Павла в Софійському соборі у Києві.
48. Група мучеників. Фрагмент композиції «Сорок мучеників севастійських» у хрещальні Софійського собору в Києві.
49. Архангел Гавриїл. Фрагмент композиції «Благовіщення» на стовпах тріумфальної арки Михайлівського собору Михайлівського Золотоверхого монастиря у Києві.
50. Група апостолів. Фрагмент композиції «З'явлення Христа на Тіверіадському морі» в церкві Спаса на Берестові в Києві.
51. Ікона Братської Богоматері. Початок XVII ст. Київ, Державний історичний музей України.
52. Теза, присвячена Б. Шереметєву, із зображенням ікони Братської Богоматері. 1713 р. Мідьорит.
53. Образ Куп'ятицької Богоматері. Дереворит. 1638 р. «Парергон...». Друкарня Києво-Печерської лаври.
54. Образ Куп'ятицької Богоматері. Калька з дереворита 1660 р. Постановленіє от Его Царскаго величества з Войском Запорозким року 1659. Друкарня Києво-Печерської лаври.
55. Гравюра «Любецька Богоматір». 1697 р. Дереворит. «Псалтир з толкованієм». Друкарня Києво-Печерської лаври.
56. І. Щирський. Ікона Любецької Богоматері. 1698 р. Київ, Державний історичний музей України.
57. Фрагмент ікони Любецької Богоматері І. Щирського. 1698 р.
58. Фрагмент ікони Любецької Богоматері І. Щирського. 1698 р.
59. Фрагмент ікони Любецької Богоматері І. Щирського. 1698 р.
60. Нерукотворний Спас і Євхаритія. 1621 р. Волинь. Харків, Художній музей.
61. Іконостас-складень Великої церкви (Успенського собору) Києво-Печерської лаври. Загальний вигляд; Графічна схема.
62. Іконостас Успенського собору Єлецького монастиря у Чернігові. Загальний вигляд; Графічна схема.
63. Іконостас Михайлівської церкви села Бездрика. Верхня і нижня частини. Загальний вигляд; Графічна схема.
64. Антимінс луцького єпископа Афанасія Пузини. 1640 р. Дереворит. Національний музей у Львові.
65. Гравер Лука. Антимінс львівського єпископа Афанасія Желіборського. 1664 р. Дереворит. Національний музей у Львові.
66. Гравер ЛТ. Антимінс київського митрополита Петра Могили. Між 1632—1647 рр. Дереворит. Національний музей у Львові.
67. Гравер Ілля. Антимінс чернігівського архиєпископа Лазаря Барановича. 1680 р. Дереворит. Національний музей у Львові.
68. Антимінс перемиського архиєпископа Антонія Винницького. 1676 р. Дереворит. Національний музей у Львові.
69. Н. Зубрицький (?). Антимінс перемиського єпископа Геронима Устрицького. Початок XVIII ст. Дереворит. Національний музей у Львові.
70. Митрополит А. Шептицький серед учнів та педагогів мистецької школи О. Новаківського. 1926 р.
71. Митрополит А. Шептицький зі слухачами після лекції у Національному музеї у Львові. Травень 1927 р.
72. О. Новаківський «Мойсей» (портрет митрополита А. Шептицького). 1915—1919 рр. Олія. Місцезнаходження твору нині не відоме.
73. О. Новаківський «Владика І» («Провидіння»), портрет митрополита А. Шептицького. 1929—1930 рр. Олія. Місцезнаходження твору нині не відоме.
74. Собор Преображення Господнього. Чернігів. 1024—1254 рр.
75. Церква Святого Хреста. Дрогобич. 1671 р. (за А. Лушпинським).
76. Українська католицька церква для Монреаля. Дипломна робота. Школа архітектури, університет Мак-Джілла. 1956 р.
77. Українська католицька церква Святої Родини. Вінніпег, 1964 р.
78. Українська католицька церква св. Йосифа. Вінніпег. 1964 р.
79. Українська католицька церква Святої Євхаристії. Торонто. 1967 та 1978 рр.
80. Українська католицька церква Святого Хреста. Тандер-Бей. 1968 р.
81. Українська католицька церква св. Стефана. Калгарі. 1982 р.
82. Механізм підйому моста Тустані для третього будівельного періоду. Інженерна реконструкція Ю. Токарського. Графічна реконструкція М. Рожка.
83. Механізм підйому моста Тустані для п'ятого будівельного періоду. Інженерна реконструкція Ю. Токарського. Графічна реконструкція М. Рожка.
84. План вірменської дільниці у Львові з прилеглою до неї частиною оборонного муру. 1804 р.

85. Кам'яниця «Під мадонною» на вулиці Вірменській поперечній у Львові перед знесенням. 1898 р. (?).
86. Монограміст АК. План Києва. Дереворіз. Ілюстрація до книги Афанасія Кальнофойського «Тератургіма» (Київ, 1638).
87. Титульний аркуш до книги Івана Золотоустого «Бесіди про діяння святих апостолів» (Київ, 1624). Дереворіз.
88. Ілля. Успенський собор Києво-Печерської лаври. Дереворіз. Ілюстрація до книги «Патерик Печерський» (Київ, 1661).
89. Монограміст АК. Титульний аркуш до «Псалтирі» (Київ, 1693). Дереворіз.
90. І. Щирський. Панегірик на честь Прокопія Колачинського. Близько 1697—1702 р. Мідьорит.
91. Г. Левицький. Києво-Могилянська академія. Фрагмент панегірика на честь Рафаїла Заборовського. 1739 р. Мідьорит.
92. Тернопіль Нова площа з будинком театру. Застосування засобів класичної архітектури у реконструкції центру міста. Кінець 1950-х рр.
93. Тернопіль. Історичний осередок міста. Композиційне протиставлення пам'ятки архітектури і нової забудови. 1960-ті рр.
94. Коломия. Новий громадський будинок у сформованому архітектурному середовищі. Початок 1970-х рр.
95. Дрогобич. Реконструкція забудови південної сторони ринкової площі. Середина 1980-х рр.
96. Село Крішан. Церква св. Миколая. 1935 р.
97. Село Караорман. Церква св. Дмитра. 40-ві рр. XIX ст.
98. Село Катирлез. Церква св. Георгія. 1870—1881 рр.
99. Село Телиця. Церква Пресвятої Марії. 1902—1907 рр.
100. Українська католицька церква Богородиці в Лякаванні, Нью-Йорк. Фасад.
101. Українська католицька церква Богородиці в Лякаванні, Нью-Йорк.
102. Український католицький собор Пресвятої Родини у Вашингтоні. Варіант фасаду.
103. Український католицький собор Пресвятої Родини у Вашингтоні. Вибраний проект.
104. Український католицький собор Пресвятої Родини у Вашингтоні. Інтер'єр.
105. Проект відбудови семінарської церкви Святого Духа у Львові. 1942 р.
106. Тріумфальна арка, споруджена у Львові на честь коронації образа Домініканської Богородиці. 1751 р.
107. Український міщанин підтримує образ із сюжетом чудесного порятування Львова від пожежі. Фрагмент панно, яким декоровано Львів на урочистостях коронації ікони Домініканської Богородиці. 1751 р.
108. Я. Машковський. Портрет Антонія Лянге. 1837 р. Краків, Музей народови.
109. А. Лянге. Пелчинський став з військовим плавальним басейном у Львові. Львів, Картинна галерея.
110. К. Ауер. Військовий плавальний басейн. Львів, Картинна галерея.
111. Невідомий художник. Пелчинський став у 1836 р. Львів, Картинна галерея.
112. А. Лянге. Замок в Олеську. Львів, Картинна галерея.
113. А. Лянге. Замок у Підгірцях. Львів, Картинна галерея.
114. Фрагмент Статуту Товариства прихильників української літератури, науки і штуки.
115. Протокол установчих зборів Товариства прихильників української літератури, науки і штуки.
116. Слухачі українських наукових курсів у Львові. 1904 р.
117. Програма українських наукових курсів у Львові. 1904 р.
118. А. Пилиховський. Церква Духовної семінарії у Львові. Кінець XIX ст. Естамп.
119. П. Холодний (старший), А. Коверко. Іконостас каплиці Духовної семінарії у Львові. 1926 р. Фото 1930-х рр.
120. П. Холодний (старший). Моління. Фрагмент іконостасу Духовної семінарії у Львові. 1926 р. Темпера.
121. П. Холодний (старший). Ой у полі жито. 1920-ті рр. Темпера.

CONTENTS

ARTICLES

FINE ARTS AND DECORATIVE-APPLIED ART

ARCHITECTURE AND URBAN CONSTRUCTION

SOURCES

REVIEWS AND BIBLIOGRAPHY